

**“A change in the language, a change in the thinking, a change in the music”: a música na obra de Alan Moore adaptada ao cinema**

**Rodrigo Fernández Durán**

**Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais**

**Versão corrigida e melhorada após defesa pública**

**Novembro 2019**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais / Variante de Musicologia Histórica, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Manuel Deniz Silva.

**Versão corrigida e melhorada após defesa pública.**

*I could square that with the end of the world,  
a revelation, a new way of looking at things,  
something that completely radicalises our  
notions of the where we were, when we were,  
what we were, something like that would  
constitute an end to the world in the kind of  
abstract, yet very real, sense—that I am  
talking about. A change in the language, a  
change in the thinking, a change in the music.*

Alan MOORE

Eric L. BERLASKY (ed.), *Alan Moore:  
Conversations* (Jackson: University Press  
of Mississippi, 2012), p. 67.

## **AGRADECIMENTOS**

Gostava de expressar o meu agradecimento ao Prof. Dr. Manuel Deniz Silva por receber as minhas ideias com entusiasmo, por me ter orientado o caminho, pela sua disponibilidade e pelas suas sugestões, que se revelaram sempre certeiras.

Queria também agradecer à Carla Lóia por me ter acompanhado neste processo desde o início, e por ter paciência. O apoio dos meus pais também foi essencial; sem ele, este trabalho não teria sido possível.

Os meus amigos Afonso Santos, Catarina Cruz, Francisco Lobo, Mariana Velhote, Miguel Borges Coelho e Sérgio Coelho reviram o texto de maneira desinteressada e por esta razão estou eternamente agradecido.

Finalmente, gostava de agradecer aos inúmeros colegas do mestrado que, com a sua camaradagem, me permitiram conciliar o trabalho com os estudos.

**“A change in the language, a change in the thinking, a change in the music”: a música na obra de Alan Moore adaptada ao cinema**

**Rodrigo Fernández Durán**

PALAVRAS-CHAVE: música, banda desenhada, cinema

Esta dissertação propõe uma aproximação à Banda Desenhada (BD) –chamada também narrativa gráfica ou arte sequencial– a partir de uma perspectiva musicológica. Durante a segunda metade do século XX, a BD experimentou um processo transformador, onde a música desempenhou um papel importante. Este processo, que atingiu o seu auge na década de 1980, consolidou o seu estatuto de disciplina artística e despertou o interesse da investigação académica. Porém, a crítica musicológica tem-se mostrado cautelosa até agora, apesar dos inúmeros vínculos musicais que o meio apresenta.

O reconhecimento cultural da narrativa gráfica é particularmente evidente quando examinamos a sua simbiose atual com a sétima arte. Durante os últimos vinte anos, o mundo da BD tem inspirado um grande número de filmes. Este fenómeno constitui uma oportunidade para a crítica musicológica, uma vez que o cinema elimina as condicionantes da narrativa gráfica enquanto meio silencioso. O estudo comparado de ambas as disciplinas pode, na nossa opinião, fazer emergir estratégias musicais menos óbvias.

A obra do escritor inglês Alan Moore é especialmente relevante para levar a cabo este tipo de trabalho. O autor não só faz um uso copioso dos intertextos musicais como também pratica uma escrita capaz de ser entendida esteticamente em termos sonoros. Além disso, Moore possui cinco BD adaptadas ao grande ecrã: *From Hell*, *The League of Extraordinary Gentlemen*, *V for Vendetta*, *Watchmen* e *Batman: The Killing Joke*. Mediante um exame pormenorizado de cada obra, pretendemos aprofundar o diálogo que cada meio estabelece com a dimensão musical, aproveitando a variedade temática para nos focarmos em assuntos diversos. Entre eles, destacamos o impacto do discurso gráfico-narrativo na partitura do filme, o tratamento da intertextualidade e as suas repercussões sociopolíticas, as construções literárias que integram a música como veículo expressivo e as estratégias musicais presentes na dimensão visual da BD e do filme.

**“A change in the language, a change in the thinking, a change in the music”: Music  
in Film Adaptations of Alan Moore’s Work**

**Rodrigo Fernández Durán**

**KEYWORDS:** music, comic strips, cinema

This dissertation proposes an approach to Comics Books –often referred to as graphic narrative or sequential art– through the perspective of musicology. During the second half of the 20th century, comics have undergone a process of transformation in which music has played an important part. This process, reaching its peak in the decade of 1980s, reassured the role of comics as an artistic discipline while also arising interest in it through academic research. Nevertheless, musicological research has shown itself cautious until today, despite numerous proofs of the musical connections of this medium.

When examining the current symbiosis of graphic narrative with cinema, its cultural relevance becomes undeniable. Throughout the past twenty years, comics have inspired the creation of a substantial number of movies. This phenomenon allows a unique opportunity for musicology, since cinema eliminates the limitations of the graphic narrative as a silent medium. A compared study of both subjects can, from our point of view, allow less obvious musical strategies to arise.

The oeuvre of the British writer Alan Moore is particularly relevant when taking on this kind of research. The author, while having a writing style that is capable of being comprehended and translated into sound, also makes abundant use of musical intertextuality. Moreover, Moore has written five graphic novels that have been adapted into the big screen: *From Hell*, *The League of Extraordinary Gentlemen*, *V for Vendetta*, *Watchmen* and *Batman: The Killing Joke*. By conducting a comprehensive examination of each work, we intend to go in depth into the dialogue both mediums establish with its musical dimension. Within these, we highlight the impact of the graphic-narrative discourse in the movie soundtrack, the way musical intertextuality is presented and its sociopolitical repercussions, the literary constructions that assimilate music as an expressive resource and the musical strategies present in the visual dimension of comic books and movies.

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
Da BD à Arte Sequencial: processo e enquadramento histórico .....	2
Musicologia e arte sequencial.....	4
Música, BD e cinema: novos horizontes .....	9
Porquê Alan Moore?.....	11
Um escritor musical.....	13
A obra de Alan Moore adaptada ao cinema .....	14
I. “Extraordinary Gentlemen”: Alan Moore, Trevor Jones e a música para cinema .	16
I.1. Introdução .....	16
I.2. Referências musicais no material gráfico .....	17
I.2.1. <i>From Hell</i> .....	17
I.2.2. <i>The League of Extraordinary Gentlemen</i> .....	20
I.3. A música dos filmes.....	22
I.3.1. <i>From Hell</i> .....	22
I.3.2. <i>The League of Extraordinary Gentlemen</i> .....	26
I.4. Conclusões .....	30
II. “Everything else is vaudeville”: a música em <i>V for Vendetta</i> .....	33
II.1. Introdução .....	33
II.2. O ideário de <i>1812</i> .....	35
II.3. Carnaval e <i>1812</i> no romance gráfico .....	41
II.4. O cariz religioso da partitura cinematográfica.....	44
II.5. “Please allow me to introduce myself...”: a dupla face do herói .....	48
II.6. Música e cultura pop no desenho das personagens.....	49
II.7. Conclusões .....	53
III. Representar o tempo: equivalências e assimetrias musicais em <i>Watchmen</i> .....	56
III.1. Introdução.....	56
III.1.1. Uma génese musical .....	56
III.1.2. “Unfilmable”: o <i>Watchmen</i> cinematográfico.....	56
III.1.3. Fidelidade da versão cinematográfica.....	58
III.1.4. “A meditation on the philosophy of time”: equivalências musicais .....	58

III.2.	Música preexistente.....	60
III.2.1.	Combinar mecanismos para criar atmosfera.....	60
III.2.2.	O genérico inicial: dissonância música-imagem .....	61
III.2.3.	“At Midnight All the Agents”: organizando a narrativa.....	64
III.2.4.	Cronotopos: a música como veículo espaço-temporal .....	64
III.2.5.	Psicologia da personagem através das referências musicais.....	66
III.2.6.	Formato e música preexistente: equivalências e assimetrias .....	67
III.3.	Música de fosso: equivalências audiovisuais .....	71
III.3.1.	Protagonismo da imagem.....	71
III.3.2.	Ritmo implícito .....	72
III.3.3.	Música de fosso enquanto cronotopo-base .....	75
III.3.4.	Regresso aos clássicos: <i>Tales of The Black Freighter</i> .....	77
III.4.	Conclusões .....	79
III.4.1.	Transversalidade das referências musicais .....	79
III.4.2.	Uma proposta analítica: o <i>audiotexto</i> .....	80
IV.	Estudo de caso: <i>Batman: The Killing Joke</i> .....	82
IV.1.	Introdução.....	82
IV.2.	Estrutura e formato.....	83
IV.2.1.	Estrutura musical no romance gráfico .....	83
IV.2.2.	Estrutura musical na sequência cinematográfica .....	87
IV.3.	Referências ao cinema musical .....	89
IV.3.1.	Reminiscências do filme musical clássico na personagem de Joker ....	89
IV.3.2.	“Simply Loony”: carácter experimental do musical cinematográfico..	89
IV.3.3.	Romance gráfico / filme animado: encontros e desencontros .....	90
IV.4.	Conclusões .....	93
CONCLUSÕES .....		95
Alan Moore: música, ideologia e individualidade autoral.....		96
Música como ferramenta gráfico-narrativa e incompatibilidades cinematográficas..		97
O <i>audiotexto</i> .....		98
REFERÊNCIAS .....		100
LISTA DE FIGURAS .....		108
LISTA DE TABELAS .....		110



Apêndice A .....	i
Apêndice B .....	iv
Apêndice C .....	vi
Apêndice D .....	xi

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação propõe uma aproximação à Banda Desenhada (BD) a partir de uma perspectiva musicológica. Como aconteceu com outros fenômenos culturais, durante a segunda metade do século XX, a BD –chamada também narrativa gráfica ou arte sequencial– experimentou um processo transformador que a levou a explorar os seus próprios limites, servindo-se de quantos mecanismos o tecido sociocultural oferecia ou criando outros novos. Este processo, que atingiu o seu auge na década de 1980, consolidou o seu estatuto de disciplina artística e despertou o interesse da investigação académica. Porém, a crítica musicológica tem-se mostrado cautelosa até agora, apesar dos inúmeros vínculos musicais que o meio apresenta.

O reconhecimento cultural da narrativa gráfica é particularmente evidente quando examinamos a sua simbiose atual com a sétima arte. Embora esta se tenha servido de técnicas e argumentos gráfico-narrativos desde os seus inícios, durante os últimos vinte anos numerosos filmes inspirados em BD têm invadido as salas de cinema e conquistado importantes prémios. Surge assim uma oportunidade para o estudo musicológico da arte sequencial, uma vez que estes filmes ultrapassam os limites do material original enquanto meio silencioso. Consequentemente, cremos que a crítica comparada pode fazer emergir estratégias ocultas, análogas ou divergentes, em ambas as disciplinas.

A obra do escritor inglês Alan Moore revela-se especialmente relevante para levar a cabo esta aproximação. Moore –artista erudito, extraordinariamente prolífico, formado na contracultura britânica dos “Arts Labs”, o *rock* psicadélico e o *punk*, outrora ilustrador, atualmente *performer* e ocultista, músico amador e cineasta– recorre frequentemente às referências musicais nos seus argumentos, tendo chegado a incluir partituras completas nas páginas das suas BD. Porém, estas estratégias musicais não se limitam à referência, funcionando também a um nível metaliterário, infiltrando-se em aspetos puramente visuais.

Para além disto, Moore possui cinco BD adaptadas ao grande ecrã com maior ou menor rigor: *From Hell*, *The League of Extraordinary Gentlemen*, *V for Vendetta*, *Watchmen* e *Batman: The Killing Joke*. Ao longo deste trabalho, examinaremos o diálogo que cada meio estabelece com a dimensão musical, aproveitando a variedade temática para nos focarmos em assuntos diversos como o impacto do discurso gráfico-narrativo na

partitura do filme, o tratamento da intertextualidade e as suas repercussões sociopolíticas, a música como veículo expressivo das construções literárias ou as estratégias musicais camufladas na dimensão visual da BD e o filme.

Em resumo, o nosso ensaio pretende apenas mostrar um punhado de abordagens possíveis relativamente a um fenómeno ainda não aprofundado pela Musicologia. Contudo, a relativa escassez de literatura científica incentivou-nos a propor uma série de ferramentas analíticas, que esperamos possam servir para abrir um debate que consideramos necessário.

### **Da BD à Arte Sequencial: processo e enquadramento histórico**

Expressão, exigência, autonomia. Estas características do pensamento artístico penetram cada vez mais em outras esferas da sociedade ocidental, expandindo o horizonte das artes tradicionais e ocasionando o nascimento de outras. O entendimento destas artes como atividade e o ocaso de certas hierarquias legitimadoras, assim como as novas tecnologias e as capacidades originadas por estas, propiciam a conversão do não-arte em arte, processo que Roberta Shapiro tem chamado “artificação”.<sup>1</sup> Este processo tem motivado não apenas o surgimento de novos meios artísticos, mas uma metamorfose nos conteúdos e ainda nos próprios mecanismos criativos.

O trabalho que agora iniciamos –ou pelo menos uma parte fundamental do mesmo– focar-se-á numa disciplina que ao longo do século XX experimentou um claro processo de “artificação”. Falamos da narrativa gráfica, também chamada BD ou arte sequencial: imagens justapostas deliberadamente, nas palavras do artista e teórico Scott McCloud, para causar uma resposta estética no recetor.<sup>2</sup>

Os investigadores Jan Baetens e Hugo Frey situaram as raízes do processo em questão nas décadas de 1950 e 1960. Durante este período teve lugar nos Estados Unidos uma campanha política contra a BD, dada a abundância de conteúdo violento, ocasionando uma viragem “from the genre of extreme horror and crime to safer genres

---

<sup>1</sup> Roberta SHAPIRO, «Qu'est-ce que l'artification?», *XVIIème Congrès de l'AIISLF “L'individu social”, Comité de recherche 18, Sociologie de l'art.* (2004) <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00010486v2/file/Artific.pdf>> (acedido em 18 de janeiro de 2019).

<sup>2</sup> Scott MCCLOUD, *Understanding Comics: the Invisible Art* (New York: Harper Collins, 1993), p. 20.

such as romance, war and superhero material.”<sup>3</sup> Estes novos géneros passaram a formar parte da cultura de massas, chegando a influenciar a obra de artistas consagrados associados à corrente *Pop art*, como Roy Lichtenstein ou Andy Warhol.

Contudo, os criadores gráfico-narrativos não tardaram em recusar essa estética *pop*, que invadira o mundo da BD até atingir o seu auge no *Batman* televisivo de 1966, imitando em contrapartida um estilo cinematográfico, adulto e violento:

“The comics industry and its readers grew to dislike the satirical edge to the representation of Batman and Robin in the camp television reworking and in turn moved to develop its antithesis: darker, more serious strips that looked gritty and real.”<sup>4</sup>

Esta nova tendência, orientada para um público mais exigente, evoluiu até se converter num género próprio, chamado BD *underground* ou *comix*, desenvolvido em ambientes universitários e grandes núcleos urbanos durante a segunda metade da década de 60: “The underground comix changed preexisting assumptions of what comics could achieve”, assinalaram Baetens e Frey. “Both in style and in subject, they laid the groundwork for the alternative comics and breakthrough of the graphic novel in the later years of 1980.”<sup>5</sup> O espírito revolucionário que caracterizara efetivamente a BD *underground* levou ao surgimento anos mais tarde do romance gráfico e da arte sequencial, termos cunhados pelo criador e teórico Will Eisner em *A Contract With God* e *Comics and Sequential Art*, respetivamente.<sup>6</sup>

Certos criadores entenderam então que, explorando os limites do meio, a BD revelava-se uma maneira alternativa e inovadora de expor conteúdos complexos, como no caso do mencionado romance gráfico ou *graphic novel*. Embora ainda controverso, o vocábulo tem adquirido características distintivas, ao nível da forma, conteúdo, formato e estratégias editoriais.<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> Jan BAETENS e Hugo FREY, *The Graphic Novel: An Introduction* (New York: Cambridge University Press, 2015), p. 31.

<sup>4</sup> BAETENS - FREY, *The Graphic Novel* (ver nota 3), pp. 50-1.

<sup>5</sup> BAETENS - FREY, *The Graphic Novel* (ver nota 3), p. 56.

<sup>6</sup> Will EISNER, *A Contract With God* [1978] (New York: DC Comics, 2000); Will EISNER, *Comics and Sequential Art* [1985] (New York: W.W. Norton, 2008).

<sup>7</sup> BAETENS - FREY, *The Graphic Novel* (ver nota 3), p. 8.

O romance gráfico, paradigma da “artificação” da arte sequencial, fez com que a BD abandonasse as condicionantes que as circunstâncias políticas e as modas lhe tinham imposto para explorar argumentos mais ambiciosos, retratar cenas adultas, violentas, pornográficas, autobiográficas. Preferir, em definitivo, mecanismos sofisticados que permitissem aos criadores uma expressividade plena no seu próprio meio:

“Adult comics and graphic novels are a form that are especially capable of making meta-commentary and reflexive reference to existing titles, creators, and even whole genres. Not only can stories resemble other stories and refer to historical and biographical material, but the very images and page layout, lines, and structures can also innovate or refer back to older styles.”<sup>8</sup>

Sem querer entrar nas discussões que o termo envolve, ao assumir as capacidades mencionadas no parágrafo citado, o romance gráfico revela-se um formato especialmente interessante para o exame que desenvolveremos nos sucessivos capítulos.

Em “Qu’est-ce que l’artification?”, Shapiro referiu ainda as reticências que certos organismos públicos e agentes sociais mostraram quando o *hip-hop* se afirmou como uma disciplina artística.<sup>9</sup> Estabelecendo um paralelismo com a arte sequencial, é possível que a abordagem da mesma a partir de alguns círculos académicos possa causar alguma estranheza. Contudo, cremos que o estatuto cultural atingido pela narrativa gráfica não pode ser ignorado por nenhum ramo da crítica académica, como demonstra a sua recente inclusão em programas universitários e a cada vez mais abundante literatura científica relacionada.<sup>10</sup>

## **Musicologia e arte sequencial**

O processo de “artificação” fez emergir um debate estético no seio da narrativa gráfica. Os autores, apoiados por uma estrutura editorial mais ambiciosa, confrontaram o modelo imperante e mostraram que um novo estilo sofisticado e complexo conseguia conviver com os conteúdos mais ou menos triviais que dominavam o mercado. Público e crítica receberam esta atitude de maneira entusiasta, e em apenas uma década as inquietações literárias, filosóficas e estéticas conquistaram o meio. Tais inquietações

---

<sup>8</sup> BAETENS - FREY, *The Graphic Novel* (ver nota 3), p. 100.

<sup>9</sup> SHAPIRO, «Qu’est-ce que l’artification?» (ver nota 1).

<sup>10</sup> BAETENS - FREY, *The Graphic Novel* (ver nota 3), p. 220.

necessitavam de novos mecanismos expressivos. Os criadores semearam então as suas obras de referências literárias, cinematográficas, pictóricas e, enfim, musicais. Este fenómeno concede à Musicologia uma excelente oportunidade para se aproximar da crítica gráfico-narrativa. Porém, são ainda escassos os estudos musicológicos centrados nesta matéria.

O jornalista musical Ian Shirley ofereceu em *Can Rock & Roll Save the World?: An Illustrated History of Music and Comics* uma visão geral da relação entre BD e música. Esta surgiu num primeiro momento com propósitos comerciais em revistas britânicas e norte-americanas para adolescentes, que aproveitavam o “fenómeno fã” de meados do século para incluir personagens reais ou inspiradas em músicos da moda.<sup>11</sup> O sucesso deste formato fez com que durante as décadas seguintes se publicassem inúmeras biografias sobre músicos de renome, consolidando o nexo entre ambas as artes:

“The Beatles, the Rolling Stones, Pink Floyd, The Who, Led Zeppelin and Kiss are whips that have been cracked time and time again. The reasoning behind such choices is commercial. The glut of music comics published in the early-Nineties were knocked out by small independent companies whose comics had to sell in order that they might survive. These bands had a large, loyal and established fanbase that had crossed two, three [...], four generation gaps. Therefore, publishers aimed at the hardcore fans that had bought every album on vinyl and CD and also wanted every piece of memorabilia [...] about their beloved bands.”<sup>12</sup>

Grandes editoras seguiram esta tendência, destacando-se a decisão do grupo Marvel de criar Marvel Music, que entre 1994 e 1995 publicou biografias de cantores como Bob Marley ou Billy Ray Cyrus. Pouco tempo antes, os rivais da DC tinham editado a história fantasiada de Prince. Por sua vez, em 2005, Omnibus Press aventurava-se na arte sequencial com um romance gráfico sobre o *rapper* Tupac Shakur.<sup>13</sup>

Certos estilos musicais parecem ter influenciado diretamente alguns artistas e argumentistas gráfico-narrativo célebres, como o movimento *Punk* e a sua mentalidade “Do It Yourself” no caso dos irmãos Gilbert e Jaime Hernandez (Hernandez Brothers).<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Ian SHIRLEY, *Can Rock & Roll Save the World?: An Illustrated History of Music and Comics* (London: SAF Publishing, 2005), pp. 21-6.

<sup>12</sup> SHIRLEY, *Can Rock & Roll Save the World?* (ver nota 11), pp. 73-4.

<sup>13</sup> SHIRLEY, *Can Rock & Roll Save the World?* (ver nota 11), p. 276.

<sup>14</sup> SHIRLEY, *Can Rock & Roll Save the World?* (ver nota 11), p. 127.

Encontramos assim uma série de autores que, por diversos motivos, inserem frequentemente referências musicais nas suas obras. Robert Crumb, por exemplo, insistiu na importância de divulgar determinados reportórios musicais, para além das razões expressivas:

“Since the old music moves me so profoundly and occupies so much of my attention, and has such a goshdarned romantic aura around it, it’s natural that I would apply my artistic skills to expressing this devotion, this enthusiasm. Plus, I want to tell the world about it, wanna share this wealth with other people. I see them as culturally deprived, cut off from their musical heritage. They don’t know! The poor lost souls, I must enlighten them!”<sup>15</sup>

Grant Morrison, Chynna Clugston-Major ou Alan Moore, para mencionar apenas alguns, destacam-se por citar fragmentos musicais destinados a enriquecer intertextualmente as suas obras. Moore, Morrison e ainda outros –Peter Bagge, Joe Quesada, Mike Allred– têm também percorrido o caminho inverso ao apresentar-se ocasionalmente como intérpretes musicais. Da mesma forma, músicos como Rob Zombie ou a banda Wu-Tang Clan criaram as suas próprias BD.<sup>16</sup>

O *rock & roll* e os seus derivados foram efetivamente os estilos musicais mais representados na arte sequencial. Isto não deve surpreender uma vez que ambos os fenómenos eclodiram mais ou menos ao mesmo tempo. Porém, existem ainda referências a outras correntes e géneros musicais. Quanto ao *jazz*, por exemplo, vinhetas biográficas sobre Glenn Miller, George Gershwin ou Bing Crosby foram publicadas na primeira metade do século XX. Por sua vez, obras sobre compositores de música erudita como Johann Strauss ou Bach viram a luz em 1958 e 1978 respetivamente,<sup>17</sup> embora neste registo consideremos necessário destacar a versão gráfico-narrativa d’*O Anel do Nibelungo* de Richard Wagner, adaptada por P. Craig Russell e publicada entre os anos 2000 e 2001 (Figura 1).

---

<sup>15</sup> SHIRLEY, *Can Rock & Roll Save the World?* (ver nota 11), p. 66.

<sup>16</sup> SHIRLEY, *Can Rock & Roll Save the World?* (ver nota 11), pp. 241-4.

<sup>17</sup> SHIRLEY, *Can Rock & Roll Save the World?* (ver nota 11), p. 103.



Figura 1. P. Craig RUSSELL, *The Ring of the Nibelung* (Milwaukee: Dark Horse, 2014), s/n de p., livro eletrônico.

Certamente, as conexões entre a música e a arte sequencial são diversas e numerosas, mas estas não têm lugar apenas a um nível representativo. Pensemos, por exemplo, na música do compositor David J inspirada na obra de Moore, ou no trabalho do artista Dave Gibbons (também colaborador de Moore) com bandas como Madness ou Jethro Tull. De facto, a parceria entre ilustradores de BD e a indústria musical é bastante comum:

“There are too many instances of comic-book artists illustrating record covers [...] Thousands; as diverse as Charles Burns, Adrian Tomine, Moebius, Richard Corben, Hunt Emerson, Rick Griffin, Gary Panter, Jaime Hernandez, Jamie Hewlett, Dave McKean, Joost Swarte, Robert Williams, Mort Drucker and Savage Pencil all lending their talents to help brand or sell music.”<sup>18</sup>

Os casos expostos neste capítulo introdutório mostram como, devido ao mencionado processo de “artificalização”, a BD passou a formar parte de um tecido cultural onde experimentou um entendimento recíproco com outras artes. Este processo não é novo e o ensaísta David Hajdu tem assinalado as suas similitudes com o desenvolvimento de outros fenómenos culturais, como o *rock* ou o *hip-hop*.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> SHIRLEY, *Can Rock & Roll Save the World?* (ver nota 11), p. 226.

<sup>19</sup> David HAJDU, *Heroes and Villains: Essays on Music, Movies, Comics and Culture* (Cambridge: Da Capo Press, 2009), pp. 108-9.



Por outro lado, Maggie Gray estabeleceu uma analogia entre elementos do discurso musical e certos mecanismos expressivos da BD, permitindo que esta fosse entendida esteticamente em termos sonoros:

“Thinking about how visual rhythm, pattern, tone, and texture could relate to musical tempo, melody, harmony, timbre, and orchestration [...] can perhaps enable considerations of the ways in which graphic form produces aesthetic effects and affective meanings, and relates to and facilitates narrative.”<sup>20</sup>

Assim, a investigadora identificou padrões rítmicos na forma como “particular panels are emphasised via their placement on the page”<sup>21</sup> ou na alternância de cores e outros elementos gráficos. Quanto à melodia, “[f]iner tonal gradations would be more akin to conjunct steps, and perhaps smoother, whereas starker juxtapositions of tone would correlate to more disjunct skips in pitch, more dramatic and intense, and, perhaps, rawer.”<sup>22</sup> Consequentemente, a sequencialidade e simultaneidade gráfico-narrativas podiam relacionar-se com “[t]he interconnection of melody with harmony, particularly in terms of relationship of phrasing, resolution and cadence, tonality, and the textural interweaving of different melodic lines, to overall harmonic structure.”<sup>23</sup> Finalmente, elementos como a forma, o contorno, lápis, tinta, pincéis e a linha do desenho eram vinculados ao timbre musical.<sup>24</sup>

Paralelismos com outras artes; inquietações estéticas; novas ferramentas expressivas; mecanismos sonoros num meio silencioso. Constituindo apenas uma parte da narrativa gráfica, as características mencionadas servem para fundamentar uma abordagem musicológica da mesma. Retomando os argumentos da investigadora Emily I. Dolan,

“[i]n the future, musicologists might be able to look more keenly inward, to our own discipline and its strengths, and more ambitiously outward, to the new conversations musicology might initiate. The increasingly central role of aesthetics in other disciplines [...] should encourage us to think about our discipline’s particular tools and what they continue to offer. Indeed, aesthetics’ new prominence suggests that

---

<sup>20</sup> Maggie GRAY, *Alan Moore, Out from the Underground* (London: Macmillan, 2017), p. 223.

<sup>21</sup> GRAY, *Alan Moore, Out from the Underground* (ver nota 20), p. 225.

<sup>22</sup> GRAY, *Alan Moore, Out from the Underground* (ver nota 20), p. 227.

<sup>23</sup> GRAY, *Alan Moore, Out from the Underground* (ver nota 20), p. 228.

<sup>24</sup> GRAY, *Alan Moore, Out from the Underground* (ver nota 20), p. 230.

musicologists might place their concerns at the center of much larger discussions with confidence.”<sup>25</sup>

Relativamente ao estudo académico da BD, está “quase” tudo por fazer do ponto de vista da Musicologia, e por esta razão o desafio desta investigação apresenta-se ainda mais estimulante. O meio oferece-nos a possibilidade de recuperar procedimentos analíticos de campos bem estabelecidos –pensamos, por exemplo, no estudo musicológico da literatura ou do cinema– e ainda de criar outros novos. Com este espírito empreenderemos o nosso exame da obra de Alan Moore, acrescentando com sã insensatez um novo fio ao novelo: a música para cinema.

### **Música, BD e cinema: novos horizontes**

O célebre *site* de conteúdo audiovisual *IMDb* inclui 1944 títulos na categoria “Based On Comic Books Movies and TV Shows”.<sup>26</sup> Durante os últimos vinte anos, filmes e séries inspirados em BD têm sido estreados nos cinemas e nas plataformas digitais com regularidade: *X-Men* (Bryan Singer, 2000), *Spider-Man* (Sam Raimi, 2002), *The Dark Knight* (Christopher Nolan, 2008) ou *The End of the F\*\*\*ing World* (Jonathan Entwistle, 2017) constituem apenas alguns exemplos. Porém, o cruzamento entre cinema e narrativa gráfica não é um fenómeno recente, como apontou Ian Gordon:

“As early as 1906, Edwin S. Porter created a live-action adaptation of Winsor McCay’s comic strip *Dreams of the Rarebit Friend* [...] Superman, Batman, Spider-Man, and the Hulk featured in low production value television series from the 1950 to the 1970s.”<sup>27</sup>

Este cinema tem evoluído muito desde então. Estúdios e editoras têm feito um enorme investimento financeiro –pensemos, por exemplo, no caso do *Marvel Cinematic Universe*– e contratado realizadores e outros criadores de renome. O Leão de Ouro concedido ao filme *Joker* (Todd Phillips, 2019) no Festival de Veneza de 2019 parece

---

<sup>25</sup> Emily I. DOLAN, «Musicology in the Garden», *Representations* 132/1 (Fall 2015), pp.88-94, ver p. 93.

<sup>26</sup> «Most Popular Based On Comic Book Movies and TV Shows», *Internet Movie Database (IMDb)* <[https://www.imdb.com/search/keyword/?keywords=based-on-comic-book&ref=ttkw\\_kw\\_257](https://www.imdb.com/search/keyword/?keywords=based-on-comic-book&ref=ttkw_kw_257)> (acedido em 12 de setembro de 2019).

<sup>27</sup> Ian GORDON, Mark JANCOVICH e Matthew P. MCALLISTER (ed.), *Film and Comic Books* (Jackson: University Press of Mississippi, 2007), p. vii.

simbolizar o reconhecimento deste tipo de filmes por parte da indústria e da crítica.<sup>28</sup> Mas o género de super-heróis não é o único: fitas inspiradas em BD, de temáticas diferentes e orçamentos mais ou menos modestos, como *A History of Violence* (David Cronenberg, 2005) ou *La vie d'Adèle* (Abdellatib Kechiche, 2014), têm sido bem acolhidos.

Esta conexão entre cinema e narrativa gráfica tem chamado a atenção da crítica académica, destacando o já citado *Film and Comic Books*, onde o investigador Pascal Lefèvre colocou várias questões surgidas da interação entre ambos os meios. Lefèvre focou-se nas divergências que o fenómeno levanta a nível sociológico, comercial e criativo.<sup>29</sup> Contudo, cremos que o investimento em campanhas publicitárias e o melhoramento do CGI têm servido para atenuar esse género de desencontros, sendo talvez na dimensão sonora —e consequentemente na música— onde têm lugar os contrastes mais pronunciados.

Quanto à Musicologia, encontramos alguma literatura dedicada a examinar obras cinematográficas baseadas em BD, como a monografia de Janet K. Halfyard sobre a música composta por Danny Elfman para *Batman* e *Batman Returns* (Tim Burton, 1989 e 1992),<sup>30</sup> mas este campo permanece praticamente inexplorado. Já se falarmos de publicações que analisem em simultâneo BD e cinema a partir de uma perspetiva musicológica, o material é quase inexistente.

O nosso trabalho tratará assim de procurar compreender de que forma a música interage com os meios gráfico-narrativo e cinematográfico, aproveitando o foco que o cinema tem colocado sobre a BD. Para isso, centrar-nos-emos na obra do argumentista Alan Moore, assim como nas versões para o grande ecrã das suas obras, por razões que explicaremos a seguir.

---

<sup>28</sup> Nicolas RAPOLD, «‘Joker’ Takes Home Top Prize at Venice Film Festival», *The New York Times* <<https://www.nytimes.com/2019/09/07/arts/joker-takes-home-top-prize-at-venice-film-festival.html>> (acedido em 12 de setembro de 2019).

<sup>29</sup> Pascal LEFÈVRE, «Incompatible Visual Ontologies?: The Problematic Adaptation of Drawn Images», em *Film and Comic Books*, editado por Ian Gordon, Mark Jancovich e Matthew P. McAllister (Jackson: University Press of Mississippi, 2007), p. 12.

<sup>30</sup> Janet K. HALFYARD, *Danny Elfman's Batman: A Film Score Guide* (Lanham: Scarecrow Press, 2004).

## Porquê Alan Moore?

“Alan Moore was born, raised and has lived his entire life in Northampton, a town in the east Midlands of England”, apontou em *Magic Words: The Extraordinary Life of Alan Moore* o escritor Lance Parkin.<sup>31</sup> Moore (1953-) entrou em contacto com a BD na infância, tendo mais tarde assinalado a descoberta das histórias do grupo *Fantastic Four*, publicadas pela Marvel, como elemento marcante.<sup>32</sup> Rebelde desde a adolescência, foi expulso da escola por vender LSD, passando seguidamente por diferentes trabalhos em matadouros, hotéis e armazéns de livros.<sup>33</sup>

Criativamente, Moore formou-se no ambiente dos “Arts Labs” que floresceram no Reino Unido durante a década de 60: “The only organisation I have ever enjoyed being a part of was the Northampton Arts Lab, when I was seventeen”,<sup>34</sup> afirmou o escritor mais tarde, entrevistado por Matthew de Abaitua:

“I can’t even begin to describe the effect that had upon me [...] It was basically the idea that in any town, anywhere, there was nothing to stop like-minded people who were interested in any form of art, getting together and forming completely anarchic experimental arts workshops—magazine, live events [...] That sort of organization where it is arranged in a natural neurological pattern—I mean it was Arts Labs that gave us David Bowie, from Beckenham Arts Lab—and I can see that kind of consciousness that he was bringing to it, the mixed media.”<sup>35</sup>

Entre 1971 e 1980, Moore trabalhou como jornalista musical, ilustrador e argumentista em revistas como *New Musical Express*, *Sounds*, *Doctor Who Weekly* e *2000AD*. Finalmente, em 1982 publicou os primeiros números de *V for Vendetta* e *Marvelman* na efémera revista *Warrior*, séries que provocaram o interesse da grande editora norte-americana DC, para a qual escreveu na segunda metade da década dos 80 diversos títulos como *The Saga of the Swamp Thing*, *Watchmen* ou *Batman: The Killing Joke*.<sup>36</sup>

---

<sup>31</sup> Lance PARKIN, *Magic Words: The Extraordinary Life of Alan Moore* (London: Aurum, 2013), p. 2.

<sup>32</sup> PARKIN, *Magic Words* (ver nota 31), p. 17.

<sup>33</sup> PARKIN, *Magic Words* (ver nota 31), p. 40.

<sup>34</sup> Eric L. BERLATSKY (ed.), *Alan Moore: Conversations* (Jackson: University Press of Mississippi, 2012), p. 77.

<sup>35</sup> BERLATSKY, *Alan Moore: Conversations* (ver nota 34), pp. 77-8.

<sup>36</sup> PARKIN, *Magic Words* (ver nota 31), p. 145.

O romance gráfico *Watchmen*, galardoado com um Prémio Hugo em 1988,<sup>37</sup> outorgou a Moore reconhecimento mundial. Para além do seu *corpus*, que abrange importantes obras gráfico-narrativas como *From Hell*, *Lost Girls*, *Promethea* ou *The League of Extraordinary Gentlemen*, os seus desencontros com as indústrias literária e cinematográfica têm servido para o elevar ao estatuto de autor independente e de culto.<sup>38</sup> Em todo o caso, o inconformismo e o engenho da sua escrita mudaram para sempre a arte sequencial, como apontou Parkin:

“Moore wants his work to be challenging. At the playful end of the spectrum, that means deconstructing genre clichés and an exploration of some of the absurd impracticalities of being a superhero or living in a science fiction world. At a narrative level, it means using a range of techniques to tell a story. Underlying this, though, Moore has always sought to create work with a deeper meaning, and at least some form of relevance.”<sup>39</sup>

Este espírito inovador, patente também em outros criadores contemporâneos do nosso autor, parece ter surgido em resposta ao descrédito que a BD arrastava há décadas: “Comics being stigmatized so powerfully pushed creators to challenge the marginal position”, assinalaram Baetens e Frey. “[A]dult comics and graphic novels can be understood as an antithesis to the stigmatizing emphasis of the postwar moral scare.”<sup>40</sup> Este tipo de escrita tem despertado recentemente a curiosidade de investigadores como as citadas Annalisa Di Liddo e Sara J. Van Ness. Por sua vez, Mark D. White e Richard Bensam também têm publicado monografias sobre Moore.<sup>41</sup>

Para explorar os limites do seu meio, Moore serviu-se de técnicas inspiradas em outras artes do seu interesse, nomeadamente a música, que tiveram um papel crucial na “artificação” da BD. Mais uma vez, este processo corrobora a importância de uma abordagem musicológica, ao mesmo tempo que define este autor como uma figura fundamental para o nosso campo.

---

<sup>37</sup> Sara J. VAN NESS, *Watchmen As Literature: A Critical Study of the Graphic Novel* (Jefferson: McFarland, 2010), p. 1.

<sup>38</sup> PARKIN, *Magic Words* (ver nota 31), pp. 301-36.

<sup>39</sup> PARKIN, *Magic Words* (ver nota 31), p. 11.

<sup>40</sup> BAETENS - FREY, *The Graphic Novel* (ver nota 3), p. 32.

<sup>41</sup> Mark D. WHITE (ed.), *Watchmen and Philosophy: A Rorschach Test* (Hoboken: Wiley, 2009); Richard BENSAM (ed.), *Minutes to Midnight: Twelve Essays on Watchmen* (Edwardsville: Sequart Research & Literacy Organization, 2011).

## Um escritor musical

O interesse musicológico pela obra de Moore não é novo. Tim Summers destacou o “potencial semiótico”<sup>42</sup> das referências musicais utilizadas por Moore no seu artigo “‘Sparks of Meaning’: Comics, Music and Alan Moore”, enquanto Gray estabeleceu um paralelismo entre os primeiros trabalhos do escritor inglês e certos estilos musicais, como o *punk*, o *rock* sinfónico ou o teatro musical de Brecht.<sup>43</sup>

Esta vertente musical não surpreende tendo em conta o meio onde Moore se formou como criador, “given the close relationship between comics and music at this time, in terms of crossovers of practitioners, comics and music fandoms, and publishers”.<sup>44</sup> Esse ambiente fez com que o autor entrasse em contacto com o debate social e político em torno da “contracultura” musical em voga –ele próprio fez parte da mesma como intérprete–, influenciando posteriormente toda a sua obra.

Por conseguinte, encontramos referências musicais desde os seus primeiros trabalhos, que “accompanied photo-articles on Oi! Band the Cockney Rejects, Bad Manners [...], and heavy metal group Saxon”,<sup>45</sup> até o recentemente publicado *Century*, “explicitly a reworking of The Threepenny Opera”,<sup>46</sup> passando pela inclusão de partituras completas em *V for Vendetta* ou *cameos* como instrumentista na sua própria BD *Promethea*.<sup>47</sup>

Esta abundância de referências musicais na obra de Moore obriga-nos a cingir o nosso trabalho apenas àquelas BD adaptadas ao cinema. Porém, pensamos que estas versões cinematográficas oferecem uma excelente oportunidade para ultrapassar as condicionantes que a BD impõe enquanto meio silencioso, e explorar plenamente os nexos entre a música e a arte sequencial.

---

<sup>42</sup> Tim SUMMERS, «‘Sparks of Meaning’: Comics, Music and Alan Moore», *Journal of the Royal Musical Association* 140/1 (2015), pp. 121-62, ver p. 147.

<sup>43</sup> GRAY, *Alan Moore, Out from the Underground* (ver nota 20), p. 222-37.

<sup>44</sup> GRAY, *Alan Moore, Out from the Underground* (ver nota 20), p. 185.

<sup>45</sup> GRAY, *Alan Moore, Out from the Underground* (ver nota 20), p. 200.

<sup>46</sup> SUMMERS, «‘Sparks of Meaning’» (ver nota 42), p. 149.

<sup>47</sup> SHIRLEY, *Can Rock & Roll Save the World?* (ver nota 11), p. 145.

## A obra de Alan Moore adaptada ao cinema

Desde 2001, ano em que estreia *From Hell* (Hughes Brothers, 2001), foram cinco as obras de Moore adaptadas ao grande ecrã. O nosso trabalho pretende examinar cada um destes filmes de maneira individual, atendendo à sua relação com o material original, a partir de uma perspetiva musicológica. Contudo, trataremos igualmente de propor diferentes enfoques em cada caso, com o propósito de indagar em todos os âmbitos onde a música exerce um papel relevante.

O primeiro capítulo será dedicado aos filmes *From Hell* e *The League of Extraordinary Gentlemen* (Stephen Norrington, 2003), inspirados no romance gráfico *From Hell: Being a Melodrama in Sixteen Parts* (Alan Moore e Eddie Campbell, 1999) e no primeiro volume da série *The League of Extraordinary Gentlemen* (Alan Moore e Kevin O'Neill, 2000), respetivamente. Dada a dimensão histórica de *From Hell* e o carácter lúdico de *The League*, estas obras oferecem-nos a oportunidade de analisar a influência do discurso literário na partitura, examinando de passagem questões relativas à linguagem do compositor Trevor Jones, que foi o autor do acompanhamento musical dos dois filmes.

O segundo capítulo focar-se-á na distopia *V for Vendetta* (Alan Moore e David Lloyd, 1990), BD adaptada ao cinema por James McTeigue em 2006. Nesta ocasião, refletiremos sobre as condicionantes que o meio cinematográfico impõe aos intertextos musicais do romance gráfico, provocando leituras políticas, sociais ou religiosas por vezes contraditórias. Para atenuar estas condicionantes, o cinema acentua o efeito dos intertextos mediante estratégias não musicais, causando um cruzamento com outros mecanismos expressivos, quer literários, quer visuais.

O romance gráfico *Watchmen* (Alan Moore e Dave Gibbons, 1987) e a sua versão homónima para o grande ecrã (Zack Snyder, 2009) protagonizarão o nosso terceiro capítulo. Em palavras de Shirley, esta BD “brought superheroes kicking and screaming into the real world, trying to cope with the physical limitations of middle age, political manipulation and psychological trauma [...] *Watchmen* simply redefined superhero comics.”<sup>48</sup> Desta vez, o respeito mostrado pelo realizador para com o material original servir-nos-á para retomar a conclusão do capítulo anterior e reconhecer estratégias cinematográficas destinadas a causar no espectador efeitos similares aos produzidos pelas

---

<sup>48</sup> SHIRLEY, *Can Rock & Roll Save the World?* (ver nota 11), p. 138.

referências musicais de Moore no leitor. Este exercício permitir-nos-á ainda percorrer o caminho inverso, identificando nas páginas da BD reminiscências musicais materializadas depois na partitura do filme. Nesse sentido, proporemos uma ferramenta analítica para o estudo musicológico da arte sequencial: o *audiotexto*.

O capítulo quatro tratará de se aproximar, a partir de uma perspectiva musicológica, ao *audiotexto* do número musical incluído no romance gráfico *Batman: The Killing Joke* (Alan Moore e Brian Bolland, 1988), confrontando-o depois com a sua versão cinematográfica (Sam Liu, 2016). Focando-nos nos diálogos, na intertextualidade e na estética visual da BD, e mais tarde nas escolhas musicais dos compositores cinematográficos, tentaremos fazer emergir a substância musical do texto gráfico-narrativo.

Finalmente, dedicaremos o capítulo conclusivo a reelaborar as principais questões surgidas ao longo do nosso ensaio, considerando especialmente relevantes os tópicos relacionados com a figura de Moore e a influência do seu imaginário –político, estético, musical– na sua escrita, assim como os aspetos teóricos destinados a abrir caminho a futuras pesquisas musicológicas, não só focadas na narrativa gráfica, mas na música para cinema. Ou melhor, para um tipo de cinema que tem vindo para ficar.



## I. “Extraordinary Gentlemen”: Alan Moore, Trevor Jones e a música para cinema

### I.1. Introdução

Em outubro de 2001, o filme *From Hell*,<sup>49</sup> realizado pelos irmãos Hughes, chegou aos cinemas para narrar de novo os assassinatos de Jack, o Estripador. De uma maneira vaga, o seu argumento baseava-se no romance gráfico do mesmo nome que o escritor Alan Moore e o ilustrador Eddie Campbell publicaram entre 1991 e 1998,<sup>50</sup> sendo a primeira obra cinematográfica a adaptar um texto de Moore ao grande ecrã. Mais tarde, em 2003, estreou *The League of Extraordinary Gentlemen*,<sup>51</sup> realizado por Stephen Norrington, inspirado no primeiro volume da BD homónima que o escritor inglês, agora em companhia de Kevin O’Neill, criara no ano 2000.<sup>52</sup>

Para a música de *From Hell*, os irmãos Hughes escolheram o sul-africano Trevor Jones, conhecido por ter participado em filmes como *Excalibur* (John Boorman, 1981), *Labyrinth* (Jim Henson, 1986), *The Last of the Mohicans* (Michael Mann, 1992) e *In the Name of the Father* (Jim Sheridan, 1993). Quanto a Stephen Norrington, num primeiro momento considerou colaborar com o compositor Mark Isham, mas foi finalmente o mesmo Trevor Jones quem assinou a partitura de *The League*.<sup>53</sup>

Se é certo que os romances gráficos de Moore mereceram prémios relevantes como o Will Eisner ou o Bram Stoker, as suas versões cinematográficas não usufruíram da mesma sorte.<sup>54</sup> O filme *From Hell* teve um acolhimento pouco entusiasta tanto por parte da crítica como da bilheteira,<sup>55</sup> chegando a ser descrito por Alex von Tunzelmann

---

<sup>49</sup> Albert HUGHES e Allan HUGHES, *From Hell* (Blu-ray Disc Underworld Pictures, 2001), 122 min.

<sup>50</sup> Alan MOORE e Eddie CAMPBELL, *From Hell* (Paddington: Eddie Campbell Comics, 1999). Para esta análise também consultámos Alan MOORE e Eddie CAMPBELL, *From Hell*, traduzido por José Torralba (Barcelona: Planeta, 2013).

<sup>51</sup> Stephen NORRINGTON, *The League of Extraordinary Gentlemen* (Blu-ray Disc Twentieth Century Fox, 2003), 110 min.

<sup>52</sup> Alan MOORE e Kevin O’NEILL, *The League of Extraordinary Gentlemen, Vol. I* (La Jolla: America’s Best Comics, 2000).

<sup>53</sup> Scott BETTENCOURT, «This Year’s Movies Part Three», *Film Score Monthly* <[https://www.film\\_score\\_monthly.com/daily/article.cfm?articleID=4294](https://www.film_score_monthly.com/daily/article.cfm?articleID=4294)> (acedido em 2 de agosto de 2019).

<sup>54</sup> PARKIN, *Magic Words* (ver nota 31), p. 293; «2000 Bram Stoker Award Nominees & Winners», *The Bram Stoker Awards* <<http://www.thebramstokerawards.com/uncategorized/2000-bram-stoker-award-winners-nominees/>> (acedido em 2 de agosto de 2019).

<sup>55</sup> PARKIN, *Magic Words* (ver nota 31), p. 310.

como uma história prosaica que quase inspirava pena.<sup>56</sup> Já o fracasso de *The League* atingiu proporções catastróficas: após as filmagens, o ator Sean Connery, que na fita interpretou ao célebre aventureiro Allan Quatermain, abandonou para sempre a indústria do cinema, enquanto Moore recusou voltar a aceitar dinheiro proveniente dos direitos cinematográficos das suas obras.

Uma vez que tanto *From Hell* como *The League* adaptam textos de Moore, o facto de um único compositor participar em ambos os filmes concede-nos a oportunidade de indagar a forma como o discurso literário interfere nas decisões musicais de ambos os autores. Examinando primeiro as referências musicais na obra do escritor, e em seguida as ferramentas narrativas de Jones, pretendemos fazer emergir mecanismos expressivos, comuns ou específicos. Esperamos assim esclarecer a partir de uma perspetiva musicológica as divergências existentes entre as versões cinematográficas e o material adaptado que foram assinaladas pela imprensa e pela crítica académica.

## **I.2. Referências musicais no material gráfico**

### **I.2.1. *From Hell***

A enorme quantidade de material publicado em 1988 sobre Jack, o Estripador, por ocasião do centenário dos crimes de Whitechapel, foi a principal inspiração de Moore na escrita de *From Hell: Being a Melodrama in Sixteen Parts*. Neste romance gráfico o escritor abandonou o carácter frívolo das suas obras anteriores, como ele próprio referiu:

“[G]iven the nature of the material, given that this is essentially about one man killing five fairly anonymous women in the back streets of London’s poorest quarter during the late 1880s, it didn’t seem appropriate to me to dress it up in that kind of jokey clothing that the horror genre generally comes equipped with.”<sup>57</sup>

Com esta premissa, Moore iniciou uma escrupulosa pesquisa para elaborar um denso tecido de significados, conseguindo contar uma história conhecida de maneira inovadora e cativante, como apontou a investigadora Annalisa Di Liddo:

---

<sup>56</sup> Alex von TUNZELMANN, «From Hell: a ripping yarn turned into a yarn», *The Guardian*, <<https://www.theguardian.com/film/2010/may/06/from-hell-johnny-depp-reel-history>> (acedido em 4 de abril de 2019).

<sup>57</sup> BERLATSKY, *Alan Moore: Conversations* (ver nota 34), p. 100.

“[From Hell] is a subversion of traditional whodunnit fiction: who the culprit is clear from the beginning. Freemason and royal doctor Sir William Gull is revealed as the Ripper –and as the instrument of the Crown’s schemes– in chapter 2, and is shown carrying out his first killing in chapter 5. The investigative plot and the description of the police searching for the killer are but a pretext for the author to expose the darkest aspects of Victorian culture and society.”<sup>58</sup>

Sem nunca esquecer a sua natureza ficcional, *From Hell* traduz um conhecimento analítico da História, presente nas referências musicais dispersas ao longo da obra. Encontramos desde logo uma primeira alusão musical no prólogo, quando o inspetor Abberline menciona ironicamente o título *This Is the House that Jack Built*.<sup>59</sup> Mais tarde, a personagem de William Gull –que se revelará como Jack, o Estripador– cita uns versos durante uma conversa com Mr. Harrison, uma personagem menor: “‘If I were a tailor I’d make it my pride, the best of all tailors to be...’ / ‘and if I were a tinker, no tinker beside, should mend an old kettle like me.’”<sup>60</sup> Sir William Gull –prestigiado médico inglês do século XIX em que Moore baseia a sua personagem– parece ter aprendido estes mesmos versos em criança, segundo o seu biógrafo T.D. Acland.<sup>61</sup> Em todo caso, ambas as referências formam parte do cancionero popular infantil da época retratada.

Moore também introduziu um excerto de *Green Grow the Rushes*, O no capítulo 5, cantada na rua pela personagem de Polly pouco antes de ser assassinada: “I’ll sing you nine songs, Green, grow the rushes-o! Where are your nine songs? · Nine for the nine bright shiners... Eight for the April Rainers...”<sup>62</sup> O sentido enigmático do poema e as origens obscuras desta melodia popular serviram ao escritor para imbuir de mistério a sequência, como ele afirmou:

“I included it in this scene both because it seemed exactly the kind of simple popular song that someone might be humming to herself while strolling drunkenly down the

---

<sup>58</sup> Annalisa DI LIDDO, *Alan Moore: Comics as Performance, Fiction as Scalpel* (Jackson: University Press of Mississippi, 2009), pp. 43-4.

<sup>59</sup> MOORE - CAMPBELL, *From Hell*, traduzido por José Torralba (ver nota 50), p. 14; MOORE - CAMPBELL, *From Hell* (ver nota 50), p. Prologue/8.

<sup>60</sup> MOORE - CAMPBELL, *From Hell* (ver nota 50), p. II/7.

<sup>61</sup> T.D. ACLAND, *William Withey Gull: A Biographical Sketch* (London: Adlard And Son, 1896), p. viii.

<sup>62</sup> MOORE - CAMPBELL, *From Hell* (ver nota 50), p. V/24.

street and also because it contained a darker and more ancient resonance that seemed appropriate to the undertones that I hoped to establish in the scene.”<sup>63</sup>

Por outro lado, no capítulo 9, podemos identificar os versos de *A Violet From Mother's Grave* surgindo da casa de uma das prostitutas: “It was only a violet I plucked from me poor mother's gra-a-ave.”<sup>64</sup> Esta referência outorga à sequência rigor histórico. Composta por Will H. Fox em 1881,<sup>65</sup> *A Violet From Mother's Grave* foi ouvida, segundo Moore, por várias testemunhas momentos antes do último assassinato perpetrado por Jack.<sup>66</sup>

Para além das sórdidas ruas de Londres, outros ambientes são igualmente enriquecidos com referências musicais. No capítulo 8, acompanhando a sequência onde Gull comunica ao chefe da polícia e irmão maçom Sir Charles Warren que continuará a assassinar mulheres (Figura 2), Moore insere a letra de *The Entered Apprentice's Song*:

“We brothers that are Assembled on merry occasion, Let's drink, laugh and sing;  
Our wine has a spring Here's health to an accepted mason. The world is in Pain Our  
secrets to gain But still let them wonder and gaze on: They ne'er can The word or  
the sign of a free and accepted mason. · 'tis this and 'this that they cannot tell what...  
· Why so many men of the Nation... · Should Aprons put on... · To make themselves  
one... · ...with a Free an accepted mason. · Then join hand in hand... · T'each other  
firm stand... · Let's be merry and put a bright face on... · what a mortal can boast...  
· So noble a toast... · As a free and accepted mason...”<sup>67</sup>

O escritor comentou brevemente esta referência nos apêndices de *From Hell*: “The song being sung in the background during the scene is genuine”.<sup>68</sup> De facto, *The Entered Apprentice's Song* aparece ligeiramente alterada em várias coletâneas oitocentistas de hinos maçónicos.<sup>69</sup>

---

<sup>63</sup> MOORE - CAMPBELL, *From Hell* (ver nota 50), p. Appendix II/20.

<sup>64</sup> MOORE - CAMPBELL, *From Hell* (ver nota 50), p. IX/56.

<sup>65</sup> Jon W. FINSON, *The Voices That Are Gone: Themes in Nineteenth-Century American Popular Song* (New York: Oxford University Press, 1994), p. 111.

<sup>66</sup> MOORE - CAMPBELL, *From Hell*, traduzido por José Torralba (ver nota 50), p. 548.

<sup>67</sup> MOORE - CAMPBELL, *From Hell* (ver nota 50), pp. VIII/21-2.

<sup>68</sup> MOORE - CAMPBELL, *From Hell* (ver nota 50), p. Appendix II/28.

<sup>69</sup> V.A., *A Collection of Masonic Songs* (Falmouth: Heard and Penaluna, 1809), p. 27; V.A., *Masonic Song Book* (Philadelphia: M. Carey, 1814), p. 53.

Finalmente, no capítulo 11 observamos o inspetor Abberline chamar mordazmente o seu superior Warren “Champagne Charlie”, título de uma melodia em voga na época.<sup>70</sup>



Figura 2. Alan MOORE e Eddie CAMPBELL, *From Hell* (Paddington: Eddie Campbell Comics, 1999), p. VIII/21.

Todos os excertos musicais citados, frutos de uma pesquisa exaustiva, poderiam ter sido ouvidos na Londres oitocentista onde se ambienta a BD. Sendo assim, podemos concluir que as referências musicais de *From Hell* obedecem à vontade de impregnar o romance gráfico de verosimilhança histórica. Segundo Parkin, Moore constrói os universos dos seus argumentos mediante “a deep exploration of the landscape and history of a specific location”<sup>71</sup>, prática denominada “psicogeografia”, em virtude da qual o escritor consegue transmitir o acontecer quotidiano da sociedade descrita, de onde emana a dimensão musical de *From Hell*.

### ***1.2.2. The League of Extraordinary Gentlemen***

Já convertido num autor de culto, em 1999, Alan Moore surpreendeu o mundo da narrativa gráfica ao publicar o primeiro número de *The League of Extraordinary*

<sup>70</sup> MOORE - CAMPBELL, *From Hell*, traduzido por José Torralba (ver nota 50), p. 386.

<sup>71</sup> PARKIN, *Magic Words* (ver nota 31), p. 272.

*Gentlemen*, BD ambientada na época vitoriana que narra as peripécias de um grupo de personagens extraídos de grandes romances oitocentistas. Mina Harker, Allan Quatermain, Nemo ou o Professor Moriarty, entre outros, protagonizam o que Parkin descreveu como “a straightforward action-adventure.”<sup>72</sup> Moore parece ter reciclado aqui as suas pesquisas para *From Hell* com fins puramente recreativos, mas apesar da riqueza intertextual, evidente na mera gênese das personagens, *The League* não oferece a profusão de material musical que podemos encontrar em obras anteriores.

O primeiro volume da BD recolhe apenas uma alusão musical, *Twinkle, Twinkle, Little Star*. Esta aparece, com carácter dissonante, citada pelo vilão da história, que estabelece uma metáfora ente o “diamante no céu” do poema infantil e a mortífera nave que utiliza para voar sobre Londres (Figura 3).

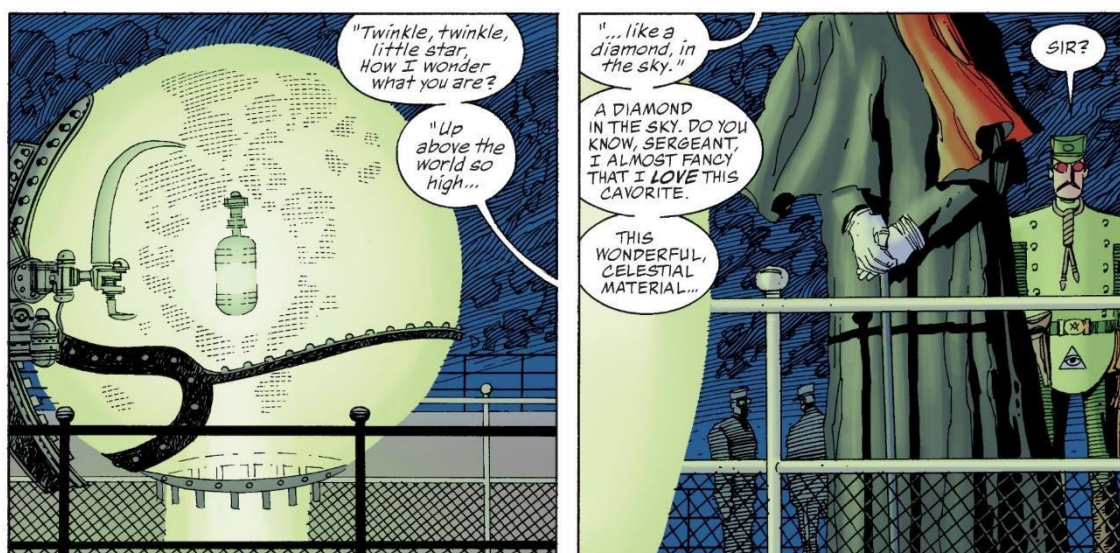


Figura 3. Alan MOORE e Kevin O'NEILL, *The League of Extraordinary Gentlemen, Vol. I* (La Jolla: America's Best Comics, 2000), p. 127.

Moore e O'Neill têm colaborado até agora em mais três volumes de *The League*, alguns dos quais contam com um bom número de referências musicais, como consta na coletânea online empreendida por Jess Nevins.<sup>73</sup> Porém, estes volumes são posteriores ao filme de Norrington e ficam portanto fora dos limites desta análise. Cabe mencionar, não

<sup>72</sup> PARKIN, *Magic Words* (ver nota 31), p. 311.

<sup>73</sup> Jess NEVINS, «comic book annotations», *Jessnevins.com* <<http://jessnevins.com/annotations.html>> (acedido em 4 de agosto de 2019).

obstante, o estudo que Summers fez sobre o terceiro volume, *Century*,<sup>74</sup> onde Moore “creates virtual musical theatre”<sup>75</sup> através de diálogos cantados e alusões constantes ao argumento d’*A Ópera dos Três Vinténs* de Bertolt Brecht e Kurt Weill.

### I.3. A música dos filmes

#### I.3.1. *From Hell*

Dois anos depois do romance gráfico ter sido publicado na íntegra, o filme *From Hell* foi estreado nos cinemas. Porém, o sucesso que Moore e Campbell tinham atingido não acompanhou a versão dos irmãos Hughes, e foram muitos os críticos que acusaram o filme de ter desaproveitado a oportunidade que o material original oferecia, entre eles Deron Overpeck: “All of these changes take the film away from the social analysis that makes the source material so rich. By ignoring Moore’s well-researched history [...] the Hughes brothers have turned their back on [...] social critique”.<sup>76</sup>

A música do filme ficou a cargo de Trevor Jones, que os realizadores admiravam pelo seu trabalho em *Excalibur*.<sup>77</sup> O compositor elaborou então uma partitura que foi positivamente avaliada por vários sites especializados: *Filmtracks.com* colocou-a “among the best of a very strong year of 2001 for all film scores”,<sup>78</sup> enquanto *Moviemusicuk.us* destacou a abordagem do compositor, afirmando que “[t]he approach Jones takes to the Jack the Ripper mystery is one of full-throated Gothic romance: the proper stuff, that drips from your speakers like blood and envelops you like a velvet cloak.”<sup>79</sup> O próprio Jones declarou numa entrevista que considerava a música de *From Hell* um dos seus melhores trabalhos.<sup>80</sup>

---

<sup>74</sup> Alan MOORE e Kevin O’NEILL, *The League of Extraordinary Gentlemen, Volume III: Century* (Marietta: Top Shelf Productions, 2018).

<sup>75</sup> SUMMERS, «‘Sparks of Meaning’» (ver nota 42), p. 149.

<sup>76</sup> Deron OVERPECK, «From Hell», *Film Quarterly* 55/4 (Summer 2002), pp. 41-5, ver p. 43.

<sup>77</sup> David COOPER, Christopher FOX e Ian SAPIRO (ed.), *CineMusic? Constructing the Film Score* (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008), 13.

<sup>78</sup> «From Hell», *Film Tracks* <[https://www.filmtracks.com/titles/from\\_hell.html#notes](https://www.filmtracks.com/titles/from_hell.html#notes)> (acedido em 4 de agosto de 2019).

<sup>79</sup> Jonathan BROXTON, «From Hell - Trevor Jones», *Movie Music UK* <<https://moviemusicuk.us/2001/10/19/from-hell-trevor-jones/>> (acedido em 4 de agosto de 2019).

<sup>80</sup> Kenneth PLUME, «Interview with From Hell Composer Trevor Jones», *IGN* <<https://www.ign.com/articles/2001/10/20/interview-with-from-hell-composer-trevor-jones>> (acedido em 4 de agosto de 2019).



O compositor, que se definiu a si próprio como um realizador que trabalha com sons, parece conceber a música para cinema de um modo essencialmente narrativo: “A film tells you a story: there’s a [...] dramatic narrative line. And the job of the film composer really is to try and glean exactly what that dramatic line is.”<sup>81</sup> Em *From Hell*, Jones fundamentou o seu discurso musical em motivos melódicos ligados a certos eventos cinematográficos, processo que será examinado a seguir com o propósito de esclarecermos as características narrativas da partitura do filme. Para facilitar a compreensão da nossa análise, decidimos ainda identificar estes *leitmotive* a partir das personagens às quais o desenvolvimento do filme os associa.

Antes do genérico, o ecrã mostra uma frase atribuída a Jack, o Estripador, e ouvimos um ré prolongado nos violoncelos, seguido por um grupo de notas rápidas ascendentes e descendentes (minuto 0.00.27). Este motivo, que inicia aquilo que chamaremos *tema de Jack*, aparecerá mais duas vezes, ilustrando primeiro a sordidez da paisagem londrina e acompanhando mais tarde o assassinato de Polly. Também no início do filme surge, tocado por uma “flauta chinesa”,<sup>82</sup> aquilo que designámos como *tema amoroso* (Figura 4), por estar vinculado com o relacionamento entre o inspetor Abberline e a prostitua Mary Kelly (min. 0.00.50). Ao longo dos encontros entre estas duas personagens, o tema vai afirmando-se até se expressar com carácter apaixonado nos créditos finais, após a morte de Abberline (min. 1.57.35).

Os protagonistas possuem, por sua vez, *leitmotive* próprios. O *tema de Abberline* (Figura 5), interpretado por vozes femininas, parece estar associado com a mente atormentada da personagem principal, viúvo e opiómano (min. 0.29.58). Porém, o *tema de Mary* (Figura 6) emerge maioritariamente nas violas, com carácter de barcarola, e define a sua personalidade melancólica (min. 0.34.16). Jones ainda outorga à personagem de Ann Crook um tema (Figura 7) de carácter pesadoso –resultante do modo menor e do contorno descendente da melodia– o qual é interpretado nas cordas e nas madeiras (min. 1.04.10). O filme apresenta Ann como vítima de uma elite despótica. É o seu romance com o príncipe Albert e o filho de ambos que provocam os assassinatos de Jack e conduzem à sua reclusão num hospício.

---

<sup>81</sup> COOPER - FOX - SAPIRO, *CineMusic?* (ver nota 77), p. 4.

<sup>82</sup> Identificada dessa forma no *booklet* do CD que incluiu a música do filme: Trevor JONES, *From Hell: Original Motion Picture Soundtrack* (CD Varèse Sarabande, 2001), *booklet*.





Figura 4. Tema amoroso (transcrição nossa).



Figura 5. Tema de Abberline (transcrição nossa).



Figura 6. Tema de Mary (transcrição nossa).



Figura 7. Tema de Ann (transcrição nossa).

Por último, encontramos vários motivos recorrentes com escasso interesse melódico. Por exemplo, durante algumas das sequências onde se narra o *complot* maçónico que subjaz aos crimes do Estripador, ouvimos *appoggiaturas* ascendentes e descendentes à distância de meio-tom (min. 0.36.36). Este motivo é desenvolvido no excerto *The Compass and the Rule* –denominado assim no CD que recolhe a partitura cinematográfica<sup>83</sup>–, introduzida no filme de maneira diegética, com um tratamento que remete para o som de um antigo cilindro fonográfico. Finalmente, um motivo breve na harpa e outro nos sintetizadores surgem, respetivamente, sempre que são aludidas as uvas

<sup>83</sup> JONES, *From Hell* (ver nota 82).

que o assassino utiliza para adormecer as suas vítimas e o ópio consumido pelo inspetor Abberline.

Os temas que acabamos de enumerar acompanham de maneira convencional os acontecimentos narrativos: imprimem mistério à figura do Estripador, definem a natureza dos protagonistas ou evidenciam as suas afinidades e antipatias. Contudo, estes acontecimentos que a música do filme sublinha apenas desempenham um papel secundário no romance gráfico, focado desde a primeira página em dissecar a sociedade que propiciou os crimes do Estripador. Em palavras de Parkin: “From Hell serves as a textbook example of how the Hollywood system takes a long, difficult book and turns it into an action thriller that’s designed to play well in multiplexes.”<sup>84</sup>

Porém, ao escutar a partitura do filme descobrimos aspetos que parecem ressoar com parte dos mecanismos utilizados por Moore e Campbell. Por exemplo, o predomínio das cordas graves na música de fosso parece entroncar com o estilo assumidamente esquissado e tosco das vinhetas. Relativamente a isto, Gray sugere que o timbre musical “could also be related to the distinctiveness of media (pen and ink, brush, paint), and the distinctive character of graphic enunciation overall—in cartooning, particularly the character of line.”<sup>85</sup> Além disso, Jones mostra sensibilidade para o carácter popular dos excertos musicais inseridos por Moore, como podemos constatar na valsa da faixa *Bow Belle (Absinthium)*<sup>86</sup> ou na sequência do *pub*, onde ouvimos o hino *Duke Street* de John Hatton de maneira diegética.<sup>87</sup>

O compositor não retratou unicamente ruas escuras e tabernas ruidosas. Outros contextos sociais, reais ou fictícios, são evocados. Por exemplo, a mencionada flauta chinesa ouvida durante a cena inicial caracteriza o ambiente turvo de um salão de ópio.<sup>88</sup> Esta cena constitui, segundo a investigadora Elizabeth Ho, “a nod, albeit in the stereotype of the opium-den owner, to the Chinese population of the East End”.<sup>89</sup> Por sua vez, a elite despótica pertencente ao credo maçónico que ordena os assassinatos é descrita, como

---

<sup>84</sup> PARKIN, *Magic Words* (ver nota 31), p. 308.

<sup>85</sup> GRAY, *Alan Moore, Out from the Underground* (ver nota 20), p. 230

<sup>86</sup> JONES, *From Hell* (ver nota 82).

<sup>87</sup> HUGHES - HUGHES, *From Hell* (ver nota 49), min. 0.17.22.

<sup>88</sup> HUGHES - HUGHES, *From Hell* (ver nota 49), min. 0.00.21.

<sup>89</sup> Elizabeth HO, «Postimperial Landscapes ‘Pscogeography’ and Englishness in Alan Moore’s Graphic Novel ‘From Hell: A Melodrama in Sixteen Parts’», *Cultural Critique* 63 (Spring 2006), pp. 99-121, ver p. 119.

dissemos, por um meio-tom oscilante. Desta forma, Jones registou na partitura os diferentes agentes que participam na sociedade do filme.

Podemos deduzir do uso de instrumentos orientais, do tratamento das faixas *Bow Belle* e *The Compass and the Rule* –onde se recria o som de um cilindro fonográfico–, e da inclusão diegética de *Duke Street* uma certa intenção historicista por parte do compositor, que ecoa com esse espírito crítico e escrupuloso patente na escrita de Moore. Finalmente, Jones parece ter reconhecido o protagonismo outorgado tradicionalmente pelo escritor às personagens femininas ao conceder um tema a Ann, apesar da fugacidade da sua intervenção.

Se é certo que Jones se manteve sempre fiel à narrativa visual dos Hughes, após um exame pormenorizado observamos uma vontade analítica também na sua partitura. Assim, e ainda que não seja fácil estabelecer vínculos inequívocos entre as referências musicais do romance gráfico e a música do filme, podemos afirmar que a forma como Jones procurou aproximar-se da sociedade retratada na versão cinematográfica se assemelha à estratégia imersiva de Moore na sua descrição da Londres vitoriana.

### **1.3.2. *The League of Extraordinary Gentlemen***

Apesar de ter conseguido evitar o revês financeiro, as críticas negativas na imprensa e nos *sites* especializados marcaram a estreia em 2003 do filme de Stephen Norrington *The League of Extraordinary Gentlemen*.<sup>90</sup> Peter Travers, da revista *Rolling Stones*, escreveu: “League did prove extraordinary in its rank ineptitude, crude computer effects and rude indifference to the dark Alan Moore graphic novel on which the film is based”.<sup>91</sup> Da mesma opinião era o crítico Roger Ebert: “[J]ust when it seems about to become a real corker of an adventure movie, plunges into incomprehensible action, idiotic dialogue, inexplicable motivations, causes without effects, effects without causes, and general lunacy. What a mess.”<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> PARKIN, *Magic Words* (ver nota 31), pp. 312-3.

<sup>91</sup> Peter TRAVERS, «The League of Extraordinary Gentlemen», *Rolling Stones* <<https://www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/the-league-of-extraordinary-gentlemen-251573/>> (acedido em 6 de agosto de 2019).

<sup>92</sup> Roger EBERT, «The League of Extraordinary Gentlemen», *Rogerebert.com* <<https://www.rogerebert.com/reviews/the-league-of-extraordinary-gentlemen-2003>> (acedido em 7 de agosto de 2019).

O material original apenas serviu ao realizador para extrair um punhado de situações, como assinala Parkin: “[V]irtually everything from the comics was ditched apart from the ‘high concept’, a few ideas and specific scenes, some design work and most of the character names.”<sup>93</sup> Norrington afastou-se assim do texto de Moore, que definira o mesmo como “[a] complex literary joke”,<sup>94</sup> convertendo *The League* num filme de ação convencional. Porém, o trabalho do compositor Trevor Jones foi defendido por vozes como a de Jack Smith, da BBC, que escreveu: “[Jones] has turned out some original music which is utterly compelling”.<sup>95</sup> O crítico chegou a afirmar que a partitura possuía “great actions themes” e “glorious adventure pieces”, concluindo: “[A] soundtrack that works much better without the film.”<sup>96</sup>

Em *The League*, Jones serviu-se de um estilo pomposo para acentuar a espetacularidade das sequências, repletas de explosões, disparos e grandes máquinas de guerra. Nesse sentido, a referência ao *Twinkle, Twinkle, Little Star* inserida por Moore deixou de ter qualquer cabimento nesta abordagem. Todavia, certos elementos da música de fosso remetem-nos para essa conexão entre o escritor e o compositor que sugeríamos no ponto anterior. Com o propósito, então, de aprofundar esta conexão, passaremos a examinar a partitura do filme.

Embora Jones volte a utilizar a técnica do *leitmotive* para musicar as sequências de *The League*, certos momentos cinematográficos concedem-nos a oportunidade de entender os temas musicais de maneira diferente. Os *leitmotive* de *The League* serão assim nomeados a partir dos eventos narrativos que acompanham. Estes nomes não têm outro propósito senão facilitar a compreensão da nossa análise, não sustentando as nossas decisões quaisquer outras razões para além de uma óbvia conexão entre música e texto. O *tema antagonista* (Figura 8), por exemplo, aparece associado na primeira sequência à personagem do vilão, Fantôme. Os espectadores descobrem mais tarde que por detrás da máscara de Fantôme se esconde o chefe da Liga, M, que por sua vez se revela ser o Professor Moriarty. Cada uma destas identidades irá herdando a melodia em questão.

---

<sup>93</sup> PARKIN, *Magic Words* (ver nota 31), pp. 312-3.

<sup>94</sup> BERLATSKY, *Alan Moore: Conversations* (ver nota 34), p. 137.

<sup>95</sup> Jack SMITH, «Trevor Jones The League of Extraordinary Gentlemen Review», *BBC* <<https://www.bbc.co.uk/music/reviews/3zdp/>> (acedido em 7 de agosto de 2019).

<sup>96</sup> SMITH, «Trevor Jones» (ver nota 95).

Entretanto, em prol do suspense, o compositor entrega o tema do antagonista a outras personagens, nomeadamente Nemo e Dorian (ver Apêndice B).

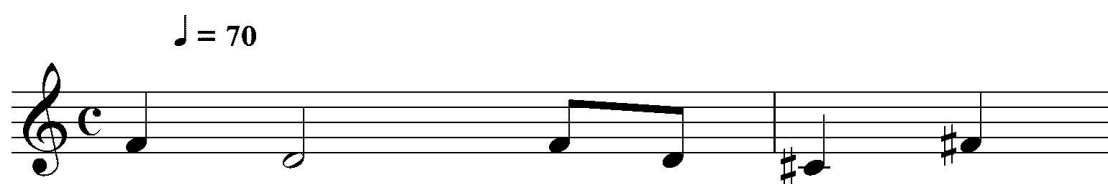


Figura 8. Tema antagonista (transcrição nossa).

Encontramos um tratamento similar do *tema protagonista* (Figura 9), vinculado ora à figura do aventureiro Allan Quatermain –protagonista de facto da versão cinematográfica–, ora ao grupo completo.



Figura 9. Tema protagonista (transcrição nossa).

O *tema do traidor* (Figura 10) apresenta-se igualmente como tema plural. Este excerto simboliza as supostas pulsões obscuras de membros da Liga como Nemo ou Dr. Jekyll, até o espetador perceber os verdadeiros propósitos de Dorian. Só a partir daí o tema fica associado de maneira inequívoca à impostura deste último.



Figura 10. Tema do traidor (transcrição nossa).

Por último, existem ainda três temas que parecem obedecer a mecanismos narrativos. Por um lado, o *tema do movimento* (Figura 11) surge cada vez que os meios de transporte da Liga –o submarino Nautilus ou o carro Nemomobile– adquirem certo protagonismo. Por outro lado, o *tema frívolo* (Figura 12) sublinha os comentários

sarcásticos de Skinner (o Homem Invisível) ou a imperícia do agente Sawyer ao tentar seduzir a personagem de Mina. Finalmente, o *tema da aventura* (Figura 13) manifesta-se transversal a todo o argumento, emergindo em sequências desprovidas de diálogo onde imperam o ritmo acelerado, as explosões e os efeitos visuais.



Figura 11. Tema do movimento (transcrição nossa).



Figura 12. Tema frívolo (transcrição nossa).



Figura 13. Tema da aventura (transcrição nossa).

Jones, ao identificar os eventos narrativos mencionados –o protagonismo, o antagonismo, a traição, o movimento, a oposição retórica e a aventura– com um excerto sonoro determinado, desloca a música de fosso da esfera das personagens. O compositor consegue assim sobrevoar livremente os acontecimentos narrativos, utilizando os temas musicais como veículos para se aproximar deles. Desta forma, retarda a cristalização dos *leitmotive* em personagens ou acontecimentos concretos, aumentando a impressão de suspense no espectador.

Por outro lado, a inclusão de um estilo contrastante no tema frívolo remete, de uma maneira vaga, para o tratamento humorístico que impregna a BD de Moore e que Di Liddo relacionou com a dimensão gráfica: “From the visual point of view, the nature of

the pages of *The League* highlights parody as the core mode of the narration [...] O'Neill more distinguishing feature is grotesque, hyperbolic trait".<sup>97</sup> Em todo caso, com o tema frívolo o compositor parece ter procurado equilibrar o carácter heroico que o filme adquire ao centrar o argumento na figura de Quatermain, afastando-se assim do carácter coral do romance gráfico.

Dada a distância existente entre a BD de Moore e O'Neill e o filme de Norrington, não podemos estabelecer qualquer vínculo no que diz respeito às referências musicais em *The League*. Contudo, por detrás da partitura de Jones vislumbra-se um trabalho meticuloso, próximo à escrita de Moore. Sem perder de vista o argumento cinematográfico em nenhum momento, mediante estratégias como a vivacidade dos temas ou a escolha do timbre, o compositor conseguiu acentuar características da BD – pluralidade, ritmo narrativo, tom humorístico – que o realizador tinha descuidado.

#### I.4. Conclusões

Examinando os eventos musicais do romance gráfico *From Hell*, constatámos que Moore exercia de cronista sonoro da Londres vitoriana, uma vez que só inseria referências musicais contemporâneas aos acontecimentos narrados. Estas referências foram situadas pelo autor no plano diegético, fortalecendo assim a veracidade histórica do relato. Este mesmo espírito historicista observa-se, em certa maneira, na única referência musical encontrada no primeiro volume de *The League of Extraordinary Gentlemen*.

Fatores como o carácter analítico de *From Hell* ou o tratamento humorístico de *The League* desapareceram nas respetivas versões cinematográficas, as quais a crítica especializada acusou de terem caído em convencionalismos. Este enfoque mais comercial pode ter conduzido o compositor Trevor Jones a adotar padrões tradicionais da música para cinema norte-americana, patentes no predomínio das cordas nos temas de amor de *From Hell* ou na inclusão de marchas e fanfarras heroicas em *The League*.<sup>98</sup> Contudo, conseguimos encontrar similitudes entre a música de Jones e a escrita de Moore. Vislumbrámos assim certo carácter historicista na música diegética de ambos os filmes,

---

<sup>97</sup> DI LIDDO, Alan *Moore: Comic as Performance* (ver nota 58), p. 104.

<sup>98</sup> James BUHLER, David NEUMEYER e Rob DEEMER, *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History* (New York: Oxford University Press, 2010), pp. 197-203.

no tratamento sonoro de alguns excertos em *From Hell*, e nas reminiscências românticas da faixa *Bow Belle*, nesta mesma obra.<sup>99</sup>

Certos aspetos procedentes da dimensão visual das obras de Moore e ignorados pelos realizadores também parecem ter influenciado a música de Jones. Observámos esta influência no uso do registo grave das cordas para acentuar a sordidez de Whitechapel ou na inclusão de um tema cómico em *The League*, que remete para o estilo caricatural de O'Neill. Finalmente, o compositor aludiu ainda questões étnicas e de género ao utilizar instrumentos orientais e outorgar temas a personagens femininas minimizadas pelo argumento, respetivamente, conectando assim com duas matérias reivindicadas frequentemente por Moore nos seus textos.<sup>100</sup>

Por último, devemos referir os anacronismos musicais que ambos os filmes incluem nos seus créditos finais. Trata-se das canções *The Nobodies*, no caso de *From Hell*, e *Son of Africa*, em *The League*. Podemos interpretar a letra de *The Nobodies*, composta por Marilyn Manson, como uma vaga alusão aos eventos principais do argumento: “We are the nobodies / Wanna be somebodies / When we're dead / They'll know just who we are.” Contudo, conseguimos ainda entroncar a inclusão desta canção contemporânea com a última sequência do romance gráfico, não mencionada até agora, onde Moore expunha uma reflexão sobre a repercussão do Estripador na Londres da década de 1990, enquanto as vinhetas mostram uma bailarina contorcendo-se ao ritmo do tema *house Jack Your Body*, de Steve “Silk” Hurley (Figura 14).<sup>101</sup> Quanto a *The League*, a canção *Son of Africa*, interpretada pelo grupo coral Ladysmith Black Mambazo seguindo estilos tradicionais africanos, parece aludir diretamente à personagem de Quatermain, unido no filme de uma maneira sobrenatural ao continente africano. Nesse sentido, ao colocar *Son of Africa* após a última cena, o compositor desequilibra o discurso musical em favor do protagonista.

---

<sup>99</sup> Para uma análise completa dos dois filmes, consultar Apêndice A e B.

<sup>100</sup> DI LIDDO, Alan *Moore: Comic as Performance* (ver nota 58), p. 24.

<sup>101</sup> MOORE - CAMPBELL, *From Hell*, traduzido por José Torralba (ver nota 50), p. 582.





Figura 14. Alan MOORE e Eddie CAMPBELL, *From Hell* (Paddington: Eddie Campbell Comics, 1999), p. Appendix II/24.

*From Hell* e *The League* foram considerados filmes superficiais que não souberam aproveitar o potencial dos textos adaptados. Esta circunstância explicaria a escassez de nexos musicais entre o material literário e as suas versões cinematográficas, escassez que o compositor Trevor Jones parece ter tentado remediar mediante os recursos tradicionais da música para cinema. Porém, o trabalho do compositor nestes filmes não chega para oferecer conclusões satisfatórias relacionadas com a nossa abordagem. O enfoque musicológico da BD e o cinema revela-se muito mais produtivo nos casos em que a versão cinematográfica tem em conta a música gráfico-narrativa, como veremos no próximo capítulo, focado na obra *V for Vendetta*.

## II. “Everything else is vaudeville”: a música em *V for Vendetta*

### II.1. Introdução

O herói mascarado apresenta-se como “a musician of sorts”<sup>102</sup> prestes a dar um peculiar recital. “What kind of musician?”, pergunta a rapariga a quem este acabou de salvar. “Percussion instruments are my speciality”, responde ele, “but tonight I intend to call upon the entire orchestra for this particular event”. Na cena a seguir, a câmara mostra a cúpula do Tribunal Penal de Inglaterra e, em contracampo, as duas personagens sobre um telhado. De repente, o herói tira uma batuta do bolso e dedica o concerto “to Madame Justice [...] in honour of the holiday she seems to have taken”. Depois, pergunta: “Do you know what day it is?”, ao que a rapariga responde: “November the 4th”. Os sinos da meia-noite soam ao longe. “Not anymore”, sussurra ele antes de declamar: “Remember, remember the 5th of November, the Gunpowder Treason and Plot. I know of no reason why the Gunpowder Treason should ever be forgot. First, the overture”. O herói imita então os gestos de um maestro (Figura 15) e os altifalantes da rua emitem uma melodia solene, sucedida de uma marcha militar, sobre a qual se impõe o hino da Rússia czarista. Entretanto, a cúpula do Tribunal explode como obedecendo à entrada do maestro-herói. Finalmente, os fogos de artifício provocados pela explosão formam um V vermelho sobre o céu noturno.

O filme *V for Vendetta*, realizado por James McTeigue, adapta o romance gráfico homónimo de Alan Moore, publicado em formato série entre 1982 e 1989.<sup>103</sup> *V for Vendetta* narra a luta de um herói chamado V contra a tirania fascista instalada numa Inglaterra distópica, e tanto o filme como a BD possuem um bom número de referências musicais. McTeigue, ao inserir o excerto musical descrito no parágrafo anterior, pertencente à abertura *1812* de Piotr Ilitch Tchaikovsky, alude diretamente à sequência do romance gráfico onde a célebre obra do compositor russo acompanha outro ato subversivo do protagonista (Figura 16), revelando uma primeira conexão entre as referências musicais de ambas as versões.

---

<sup>102</sup> James McTEIGUE, *V for Vendetta* (Blu-ray Disc Warner Bros. Entertainment Inc., 2006), min. 0.08.42. Uma análise completa do filme encontra-se no Apêndice C.

<sup>103</sup> Alan MOORE e David LLOYD, *V for Vendetta* (New York: DC Comics, 1990).

Se é certo que a abertura *1812* atingiu através da sua história um estatuto próprio dentro da cultura de massas, o seu programa primitivo afastava-se de quaisquer propósitos revolucionários. Daí que, neste trabalho, a nossa primeira tarefa passe por esclarecer o diálogo que surge entre o filme, o romance gráfico e os significados que a própria abertura carrega, para o qual será necessário uma análise pormenorizada da mesma.



Figura 15. James McTEIGUE, *V for Vendetta* (Blu-ray Disc Warner Bros. Entertainment Inc., 2006), min. 0.08.42.

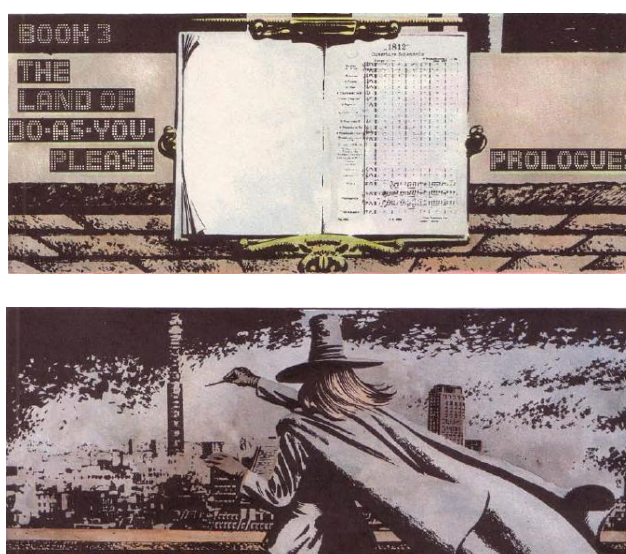


Figura 16. Alan MOORE e David LLOYD, *V for Vendetta* (New York: DC Comics, 1990), pp. 182-4.

O triplo encontro entre música, BD e cinema torna-se aqui especialmente fértil, dada a influência de *1812* na partitura orquestral do filme. Concluída, portanto, a análise da abertura, aprofundaremos o vínculo que a música de fosso estabelece não só com outros elementos cinematográficos mas também com aspetos intertextuais e literários.

Por último, abordaremos a música preexistente incluída no filme, relacionada, em certa medida, com outras alusões musicais inseridas por Moore no romance gráfico. Com este último olhar, onde nos ocuparemos de obras e intérpretes variados –desde Beethoven a The Rolling Stones, Cole Porter, Cat Power ou Julie London– tentaremos completar a nossa abordagem à dimensão musical de *V for Vendetta*: uma miscelânea de textos declamados, imagens em movimento, sons e desenhos silenciosos.

## II.2. O ideário de 1812

O excerto da abertura *1812* que acompanha a cena descrita no início deste capítulo cita as primeiras notas do hino imperial russo. O mesmo material sonoro aparece depois numa sequência semelhante, fechando o filme, e em ambos os casos a melodia czarista parece entrar em perfeita sincronia com as explosões do ato revolucionário. Porém, um olhar analítico revela dissonâncias semânticas entre o que é mostrado pelas imagens e o hino citado, que, diga-se de passagem, constitui apenas um exemplo dos numerosos intertextos presentes em *1812*. Este predomínio da técnica *collage* multiplica as camadas de significado da partitura cinematográfica, uma vez que esta se fundamenta na própria abertura. Por esta razão, e com o propósito de facilitar em seguida uma melhor compreensão audiovisual de *V for Vendetta*, consideramos necessária uma análise pormenorizada de *1812*.

Escrita em 1880 a pedido de uma comissão imperial, a abertura *1812* de Piotr Ilitch Tchaikovsky foi concebida com o propósito de acompanhar a inauguração da Catedral do Cristo Salvador em Moscovo, templo construído para comemorar a vitória russa sobre as tropas napoleónicas que invadiram o país em 1812.<sup>104</sup> O próprio título insinua um programa evidente que, segundo David Schroeder, representa “the events of Napoleon’s invasion, the actions of the Russians, and the collapse of the French forces”.<sup>105</sup>

---


<sup>104</sup> Philip Ross BULLOCK, *Pyotr Tchaikovsky* (London: Reaktion Books, 2016), p. 113.

<sup>105</sup> David SCHROEDER, *Experiencing Tchaikovsky: A Listener Companion* (London: Rowman & Littlefield, 2015), p. 14.

O primeiro episódio de *1812* (compassos 1-95) começa com um “Largo” ternário na tonalidade de Mi bemol maior.<sup>106</sup> Este fragmento cita um coral ortodoxo russo intitulado *Salvai-nos, Ó Senhor*, interpretado inicialmente nas violas e violoncelos, e nas madeiras a partir do compasso 23. Schroeder atribuiu ao mesmo um significado histórico:

“When the roughly half-million French forces with cannons and other artillery crossed the Niemen River en route to Moscow [...] the Russian Orthodox patriarch asked people to pray for God’s intervention and an end to conflict. The people responded en masse, and the overture begins with their prayer”.<sup>107</sup>

Decidimos, portanto, chamar *tema religioso* (Figura 17) a este material. O tema religioso acaba por desaparecer numa breve passagem transicional e desestabilizadora, que finaliza sobre uma cadência desafiante no fagote, violoncelos e contrabaixos.

Para apoiar a melodia que emerge no compasso 78, o tambor militar intervém, agora em “Andante”, com a célula rítmica  e sobre uma pedal de dominante. Embora não se trate de uma referência direta, a instrumentação, os intervalos melódicos e o ritmo vigoroso deste fragmento parecem evocar características marciais. Raymond Monelle tem sugerido que os tópicos militares estabelecem “a direct channel to the manly and active associations of idealized soldiering”, vinculando-os com aspetos morais como “heroism, adventure, manliness, courage, strength, decision”.<sup>108</sup> Por isso, chamaremos *heroico* ao tema do compasso 78 (Figura 18). Este material delimita ainda a fronteira do primeiro episódio e trava o impulso das cordas que antecipam o andamento a seguir.

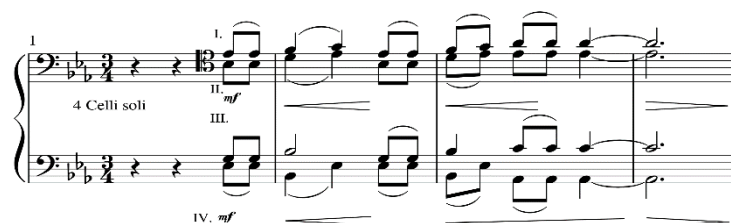


Figura 17. Tema religioso.

<sup>106</sup> Para a nossa análise utilizámos a partitura editada pela Dover: Peter Ilyitch TCHAIKOVSKY, *1812 Overture Op. 49* (New York: Dover, 2003). As transcrições apresentadas foram por nós realizadas a partir dessa edição.

<sup>107</sup> SCHROEDER, *Experiencing Tchaikovsky* (ver nota 105), p. 14.

<sup>108</sup> Raymond MONELLE, *The Musical Topic* (Bloomington: Indiana University Press, 2006), p. 166.

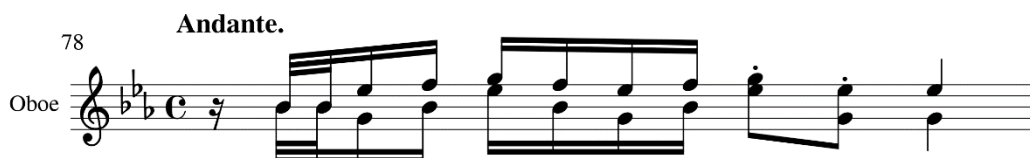


Figura 18. Tema heroico.

Um intervalo de oitava ascendente e sincopado abre o “Allegro Giusto” do segundo episódio (96-357). Durante os compassos iniciais, predomina a indefinição harmónica e o deslocamento da acentuação; a percussão sublinha a confusão e a orquestra divide-se em dois grandes grupos. Erguendo-se por cima do desconcerto, na anacruse do compasso 120, surge um elemento melódico novo, exposto em Si bemol maior e Fá maior –na corneta e no trompete, respetivamente–, e ouvido ainda homofonicamente nos metais em *fff*. Este material constitui o *tema invasor* (Figura 19), que denominamos assim devido ao seu contexto cultural. O tema invasor remete-nos, evidentemente, para o hino francês *A Marselhesa*, proclamado hino nacional da República Francesa em 1879.

Entretanto, mais uma nova ideia aparece no compasso 165, após uma abrupta modulação e sobre outra pedal de dominante. Esta ideia consta de dois elementos de carácter contrastante: uma melodia circular em valores longos e sem tonalidade estável, e um outro motivo inquieto em Mi bemol menor, onde a articulação da flauta e do corne inglês evoca certo ar de dança, reafirmado pela insistente célula rítmica  $\text{♪♪♪♪♪}$  da pandeireta. O primeiro destes elementos recicla um fragmento da ópera *O Voivoda* (Figura 20), enquanto o segundo cita uma melodia popular russa harmonizada anos antes pelo próprio compositor (Figura 21) e que Schroeder relacionou com um chamamento ao dever dos russos: “[A] Russian folk song, ‘U vorot’ (At the gate, at my gate), with its distinctive folk rhythms, and a text making clear to all that this conflict will affect them directly”.<sup>109</sup> Porém, estes dois elementos nunca se desenvolvem de maneira independente. Chamamos, por isso, *tema lírico-popular* à sua união, exposta entre os compassos 165 e 223.

<sup>109</sup> SCHROEDER, *Experiencing Tchaikovsky* (ver nota 105), p. 14.



Figura 19. Tema invasor.

**Allegro**

Марья Власьевна

Олёна

М. Вл.

Ол.

У-жель у-вц жу

Хо - чу у ви деть ми ло го,

ми - ло - го, сер - деч-ио - го друж ка

сер - деч-ио - го друж ка, ми - ло-го друж - ка

Figura 20. P. I. TCHAIKOVSKY, *Полное собрание сочинений*, editado por Pavel Lamn (Moscovo: Muzgiz, 1953), p. 154.



Figura 21. P. I. TCHAIKOVSKY, *Полное собрание сочинений*, editado por Sofia Ziv (Moscovo: Muzgiz, 1949), p. 54.

Como conclusão deste segundo episódio, o tema invasor inicia um diálogo entre as trompas e as cordas. Intervém insistente o tambor militar. Finalmente, o tema invasor trata de confrontar o *tutti* desde a corneta e o trompete em valores longos, sendo nesse momento interrompido por cinco salvas de canhão. Um gesto descendente apodera-se da orquestra e conduz-nos *rallentando* até o episódio final.

Recuperada a tonalidade de Mi bemol maior, o terceiro episódio (compassos 359-422) reexpõe o “Largo” inicial em 3/4. Uma “Banda (ad libitum)” apoia o tema religioso

ouvido nos sopros, enquanto as cordas preenchem intervalos de oitava ascendentes e descendentes. Entram os sinos e o tema heroico ressurge no *tutti* num “Allegro Vivace” quaternário e eufórico. A percussão e as salvas de canhão que vinham sublinhando as acentuações da linha melódica estabilizam-se progressivamente. Por fim, no compasso 388 aparece material novo (Figura 22), no registo grave da orquestra, em modo de coda. Um breve desenvolvimento do tema heroico encarrega-se de fechar o discurso.

O compositor cita nesta coda as primeiras notas do antigo hino russo *Deus Salve o Czar* (*Bozhe, Tsarya khrani*). Soboleva referiu o vínculo deste hino com a ideologia impulsada pelo czar Nicolau I e “the famous doctrine of ‘Orthodoxy, Autocracy, Nationality’ that was proclaimed in March 1833 by Minister of Education Sergei Semenovich Uvarov”.<sup>110</sup>



Figura 22. Referência a Deus Salve o Czar em 1812.

*Deus Salve o Czar* implica um anacronismo em relação ao programa da abertura, mas a sua importância reside sobretudo na simbologia mencionada por Soboleva. O compositor sacrificou o rigor histórico de *1812* para representar um império unido em torno do seu monarca. Ou dito de outra maneira, um soberano erguido sobre o seu império.

Em cinco dos seis temas examinados encontramos o que Edward T. Cone denominou a *persona* vocal de um texto musical.<sup>111</sup> Esta *persona* –recuperada em algumas versões com coro<sup>112</sup>– divide a abertura em dois entes culturalmente distinguíveis: uma *realidade russa*, religiosa, aristocrática, popular e tradicionalista, e uma *realidade francesa*, simplista e rígida. Embora desprovido de texto até onde

<sup>110</sup> N.A. SOBOLEVA, «The Composition of State Anthems of the Russian Empire and Soviet Union», *Russian Studies in History* 47/2 (Fall 2008), pp. 31-58, ver p. 34.

<sup>111</sup> Edward T. CONE, *The Composer Voice* (London: University of California Press, 1974), p. 9.

<sup>112</sup> Vladimir ASHKENAZY, *Tchaikovsky 1812 Overture* (CD London: Decca, 2011).



sabemos, seguindo a narrativa do programa e do próprio discurso musical, o tema heroico pode ser igualmente enquadrado na realidade russa. Desta forma, o compositor apresenta um primeiro episódio de temas russos onde impera a sobriedade, um segundo episódio caracterizado pela teimosia desestabilizadora do tema invasor, e um episódio final onde a realidade russa é triunfalmente coroada.

Cone também falou da *persona* implícita, que definiu, no caso do *Lied*, como a voz narradora onde convergem a *persona* vocal do poema e a *persona* virtualmente inferida da parte instrumental,<sup>113</sup> e apontava depois:

“[L]ike a narrator, the accompaniment often seems to evoke and to comment on the words and the implied actions of the persona portrayed by the singer. From this point of view the accompaniment would be considered as the most direct representative of the composer’s voice—or, as I should like to put it, of the complete musical persona”.<sup>114</sup>

Se por acompanhamento entendermos o material acrescentado pelo compositor aos temas previamente existentes, e ainda o tratamento musical experimentado pela dimensão literária dos mesmos, podemos afirmar que o autor implícito –ou a *persona* musical completa– de *1812* não está apenas a descrever um programa, mas a expressar também uma opinião. O tema invasor, por exemplo, aparece sempre sobre tonalidades frágeis e acompanhamentos vertiginosos. Aliás, a fórmula rítmica inicial do hino francês é substituída por um ‘♩♩♩’ que evoca um soldadesco “pas accéléré”.<sup>115</sup> Este tema sucumbe, aliás, vítima da sua própria insistência: quando na anacruse do compasso 328 –após múltiplas tentativas sem qualquer desenvolvimento– tenta afirmar-se de maneira categórica, uma salva de artilharia impõem a mudança que o discurso musical vinha exigindo. Pelo contrário, os temas russos conseguem manifestar as suas ideias sem impedimentos, alterações ou cortes. O acompanhamento das melodias flui sossegado e as tonalidades permanecem estáveis durante longos períodos; a sua instrumentação é rica e tudo alude a uma maior variedade de tópicos: coral, militar, estilo cantado.<sup>116</sup> A realidade russa ergue-se assim plural e resiliente frente a uma realidade francesa monolítica. Posto isto, podemos concluir que em *1812* a *persona* musical completa situa-se a favor da

---

<sup>113</sup> CONE, *The Composer Voice* (ver nota 111), p. 18.

<sup>114</sup> CONE, *The Composer Voice* (ver nota 111), p. 18.

<sup>115</sup> MONELLE, *The Musical Topic* (ver nota 108), p. 285.

<sup>116</sup> Leonard G. RATNER, *Classic Music* (New York: Schirmer Books, 1980), pp. 169, 18 e 19.

realidade russa, facto que se confirma na coda, com o tema religioso e o tema heroico abrangidos pela melodia do hino czarista. Confluem aqui os três pilares “Deus, Pátria e Rei” dos quais a monarquia russa chegou a ser principal garante após o Congresso de Viena.<sup>117</sup>

Tchaikovsky não se mostrou satisfeito com o resultado final da abertura: “I wrote a Festival Overture [...] entitled *The Year 1812* [...] It is not of any great value, and I shall not be at all surprised or hurt if you consider the style of the music unsuitable to a symphony concert”,<sup>118</sup> escreveu numa carta dirigida a Eduard Napravnik. Independentemente disto, o compositor conseguiu desequilibrar musicalmente a balança em benefício de uma identidade nacional e uma dinastia que, na altura da estreia, ele próprio simbolizava.<sup>119</sup>

Tendo em conta, portanto, a nossa análise e as circunstâncias históricas que rodeiam a obra, podemos concluir que *O ano 1812* dificilmente se abre a segundas interpretações.

### **II.3. Carnaval e 1812 no romance gráfico**

Com a análise anterior procurámos explorar o ideário implícito na abertura *1812*, tal como foi concebido pelo compositor. Contudo, ao longo do século XX, *1812* experimentou uma infinidade de usos que não parecem guardar conexão alguma com o programa original. Defendia Umberto Eco que os textos fechados, ao tentar “dirigir repressivamente a cooperação” de um Leitor-Modelo, deixam “espaços de utilização bastante elásticos”.<sup>120</sup> No caso da abertura, essa elasticidade é bastante evidente se pensarmos, por exemplo, na sua inclusão em *Bananas* (Woody Allen, 1971) ou na sequência final d’*O Aeroplano* (Jim Abrahams, David Zucker e Jerry Zucker, 1980), em ambas as ocasiões com uma finalidade cómica.

Mas entre todos estes usos destaca-se aquele outorgado pelo maestro da Boston Pops Orchestra, Arthur Fiedler, em 1973. Segundo Schroeder, Fiedler decidiu incluir,

---

<sup>117</sup> Harold NICOLSON, *El congreso de Viena*, traduzido por E.R.D.P. (Madrid: Edersa, 1985), p. 281.

<sup>118</sup> Modeste TCHAIKOVSKY, *The Life & Letters of Peter Ilich Tchaikovsky*, traduzido por Rosa Newmarch (New York: John Lane Company, 1906), p. 405.

<sup>119</sup> BULLOCK, *Pyotr Tchaikovsky* (ver nota 104), p.113.

<sup>120</sup> Umberto ECO, *Lector in Fabula*, traduzido por Mário Brito (Lisboa: Editorial Presença, 1993), p. 63.

com o propósito de chamar uma audiência cada vez menos interessada, *O ano 1812* no relatório que haveria de acompanhar o espetáculo pirotécnico do 4 de Julho, canhões e sinos incluídos.<sup>121</sup> “Thus”, continuava Schroeder, “started the tradition of performing this work for every Fourth of July concert in Boston, and it caught on in other cities as well”.<sup>122</sup> O fenômeno ultrapassou ainda as fronteiras americanas, e atualmente basta uma pesquisa no *Youtube* para assistir a espetáculos pirotécnicos acompanhados pelo hino czarista em diferentes cidades do mundo.

*V for Vendetta* recolhe esta prática no prólogo do seu último livro, *The Land of Do-As-You-Please*,<sup>123</sup> onde são expostas duas sequências paralelas ocorridas no dia 5 de Novembro de 1998. Dessas duas sequências, aquela que ocupa a parte inferior da página mostra uma partitura da abertura *1812* diante da qual o protagonista imita em solitário os gestos de um maestro (Figura 16), ao mesmo tempo que faz explodir os edifícios a partir dos quais o Governo fascista espia a população. Finalizado o ato, o herói vira-se diretamente para o leitor e faz uma vénia teatral (Figura 23). Entretanto, a vinheta superior apresenta um discurso radiofônico do próprio V: “Almost four hundred years ago tonight, a great citizen made a most significant contribution to our common culture. It was a contribution forged in stealth and silence and secrecy, although it is best remembered in noise and bright light”.<sup>124</sup> Fala-se aqui da Conspiração da Pólvora, que em 1605 tentou assassinar sem êxito o rei Jaime I e que provocou a execução do conspirador principal, Guy Fawkes. Este episódio ainda é comemorado no Reino Unido cada 5 de Novembro na “Bonfire Night”, com fogos de artifício e fogueiras onde arde a efígie do conspirador.<sup>125</sup>

Dir-se-ia que, na mencionada sequência, Moore subverteu o código estabelecido a três níveis. Historicamente, a personagem de V obtém o sucesso que Fawkes nunca chegou a atingir, pois ao inserir a parafernália pirotécnico-musical do 4 de Julho americano no seu particular 5 de Novembro, proclama a vitória do conspirador inglês. Musicalmente, por outro lado, o herói elimina o nacionalismo pomposo de *1812*: ao adotar o papel do maestro, com o seu disfarce e a sua gestualidade afetada, V converte a

---

<sup>121</sup> SCHROEDER, *Experiencing Tchaikovsky* (ver nota 105), p. 12-3.

<sup>122</sup> SCHROEDER, *Experiencing Tchaikovsky* (ver nota 105), p. 13.

<sup>123</sup> MOORE - LLOYD, *V for Vendetta* (ver nota 103), pp. 180-7.

<sup>124</sup> MOORE - LLOYD, *V for Vendetta* (ver nota 103), pp. 180-7.

<sup>125</sup> MOORE - CAMPBELL, *From Hell* (ver nota 50), p. Appendix II/32.

abertura em chacota revolucionária e as salvas em bombas anarquistas. O discurso carnavalesco acentua-se ainda ao executar a abertura em pantomima, uma vez que não se mostram instrumentos nem altifalantes que indiquem o uso diegético de *1812*. Finalmente, no que diz respeito ao âmbito narrativo, com a quebra da quarta parede, V corresponde ao suposto agradecimento do leitor, convidado a estender o olhar crítico com o qual acaba de presenciar este ato –agora assumidamente fictício– ao mundo real.



Figura 23. Alan MOORE e David LLOYD, *V for Vendetta* (New York: DC Comics, 1990), p. 187.

O tratamento que o autor fez do material citado e do próprio texto parece entroncar com a teoria de Mikhail Bakhtin sobre a influência do carnaval na literatura. Bakhtin identificou quatro fenómenos através dos quais o carácter carnavalesco se manifesta: o desaparecimento das hierarquias sociais quotidianas; a excentricidade, consequência de uma livre expressão; as *mésalliances* carnavalescas –quer dizer, a união de conceitos opostos; e o sacrilégio.<sup>126</sup> Segundo o teórico russo, o carnaval constitui uma espécie de processo revolucionário e libertador:

“Carnival [...], liberating one from fear, bringing the world maximally close to a person and bringing one person maximally close to another [...], is opposed to that one-sided and gloomy official seriousness which is dogmatic and hostile to evolution and change, which seeks to absolutize a given condition of existence or a given social order. From precisely that sort of seriousness did the carnival sense of the world liberate man. But there is not a grain of nihilism in it, nor a grain of empty frivolity or [...] individualism.”<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> Mikhail BAKHTIN, *Problems of Dostoevsky's Poetic*, traduzido por Caryl Emerson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), p. 110.

<sup>127</sup> BAKHTIN, *Problems of Dostoevsky's Poetic* (ver nota 126), p. 160.

V não age aqui como um herói, mas como um bufão: o seu discurso é o discurso do coletivo, pois nasce do descontentamento da sociedade oprimida pelo Governo fascista retratado na BD. Moore serviu-se de uma parte dos fenómenos carnavalescos mencionados acima para ridicularizar o ato da sua personagem, afastando-o assim dos discursos oficiais da festividade estadunidense e da abertura *1812*, e ainda da hierarquia que implica o próprio diálogo literário entre o emissor e o recetor.

#### II.4. O cariz religioso da partitura cinematográfica

Todavia, ao examinar a partitura cinematográfica de *V for Vendetta* observamos que este discurso carnavalesco desaparece. O filme cita, de facto, o *finale* de *1812* em duas sequências: a primeira delas –por volta do minuto 9– foi descrita no início deste capítulo e simboliza o fim de um Poder Judiciário corrompido, enquanto a segunda sobrevém no minuto 2.02.26 e descreve o derrube do Parlamento Inglês, provocado por um comboio subterrâneo carregado de dinamite, onde também repousa o cadáver do herói, e que é ativado por Evey, a protagonista feminina.

Em nenhum dos casos ouvimos a abertura original, mas sim um arranjo do compositor da música do filme, o italiano Dario Marianelli. Quer por motivos relacionados com a linguagem cinematográfica, quer devido ao receio do diretor musical ou do realizador de provocar mal-entendidos, Marianelli omitiu as alusões ao hino francês, desterrando assim o confronto do seu discurso musical. Para além disto, e ao contrário do que sucede na BD, *1812* aparece agora de maneira diegética através de um sistema de altifalantes que o espetador vê *em campo*, o que concede a possibilidade de conhecer a resposta do resto das personagens. Por exemplo, o líder fascista, Adam Sutler, grita quando informado do título da obra: “Add it to the blacklist. I never want to hear that again”.<sup>128</sup> Mais tarde, durante o derrube do Parlamento, um inspetor da polícia com dilemas morais chamado Finch sussurra: “That music”, ao que a protagonista feminina responde: “His music”.<sup>129</sup> Cabe apontar que, em ambas as ocasiões, a abertura provoca a participação da população na queda do regime.

Em resumo, tanto as personagens que apoiam o protagonista como as que o combatem vinculam o excerto musical em questão ao sucesso do herói. O contexto

---

<sup>128</sup> McTEIGUE, *V for Vendetta* (ver nota 102), min. 0.11.20.

<sup>129</sup> McTEIGUE, *V for Vendetta* (ver nota 102), min. 2.02.51.

cinematográfico transforma assim a abertura numa fanfarra épica, símbolo do triunfo e sacrifício de V, que anuncia a vinda de uma nova era. Daí que possamos considerar este uso como oposto ao discurso carnavalesco que se deduz da BD. Porém, Summers defendeu um tratamento épico de *1812* também no romance gráfico:

“This most famously armed of musical pieces is here a weaponized symbol of revolution. The musical warfare is manifested in real explosions, suggesting that objects of culture can be violent and dangerous entities when used as part of the literal and figurative fight against the silence of oppression”.<sup>130</sup>

Divergências como as surgidas entre o discurso épico do filme e o tratamento carnavalesco do romance gráfico causaram em Moore certo desinteresse pela versão cinematográfica. O escritor expressou-se assim na sua biografia *Magic Words: The Extraordinary Life of Alan Moore*:

“Now, in the film, you’ve got a sinister group of right-wing figures [...] [W]hat they have done is manufactured a bio-terror weapon in secret, so they can fake a massive terrorist incident to get everybody on their side, so that they can pursue their right-wing agenda. It’s a thwarted and frustrated and perhaps largely impotent American liberal fantasy of someone with American liberal values against a state run by neo-conservatives - which is not what *V for Vendetta* was about”.<sup>131</sup>

Consequentemente, toda a música de fosso composta por Marianelli confirma o carácter épico das sequências descritas. Já apontámos que uma grande parte da partitura de *V for Vendetta* procede de *1812* –mais especificamente, do *tema religioso*. A sequência ocorrida por volta do minuto 38 é especialmente elucidativa; nela assistimos ao momento em que Evey descobre o complô terrorista de V. “I might have killed the Fingermen [polícias] that attacked you”, defende-se ele, “I heard no objection [...] Violence can be used for good”. “What are you talking about?”, pergunta ela. “Justice”,<sup>132</sup> responde o herói. De repente, um dilema surge na mente da rapariga, personagem até agora passiva: desde que a sua família fora aniquilada pelo regime fascista, ela vive atemorizada. Mas V está a conceder-lhe a oportunidade de se vingar. Deve, portanto, decidir-se pela luta violenta ou pelo silêncio cúmplice. O dilema de Evey é representado na música de fosso com uma segunda maior oscilante que acaba por ascender até a terceira menor. Este

---

<sup>130</sup> SUMMERS, «‘Sparks of Meaning’» (ver nota 42), p. 146.

<sup>131</sup> PARKIN, *Magic Words* (ver nota 31), pp. 323-4.

<sup>132</sup> MCTEIGUE, *V for Vendetta* (ver nota 102), min. 0.38.41.

motivo, que chamaremos *motivo da violência*, emerge sempre que são aludidos ou se praticam atos hostis. Em contrapartida, ouvimos uma segunda maior que, evitando a terceira, executa um salto de quarta ascendente quando as personagens escolhem não agir por medo às políticas opressoras do Governo, a perder uma pessoa querida ou à incerteza futura, entre outras razões: é o *motivo do medo*. Existe ainda um motivo que abrange os dois anteriores, formado por uma quinta descendente que volta a subir, resolve num meio-tom ascendente e percorre o caminho inverso. Este motivo circular, que chamaremos *motivo do destino*, exorta as personagens a assumirem o seu fado, e aparece, por exemplo, quando os protagonistas da história se conhecem, quando o inspetor Finch se debate entre o seu profissionalismo e a sua consciência, ou quando Evey descobre que só ela pode ativar o comboio carregado de dinamite.

Igualmente ilustrativa se torna a sequência inicial do filme –que, a modo de introdução histórica, recria a conspiração e posterior execução de Fawkes–, onde encontramos uma alternância entre o mencionado motivo da violência e as primeiras notas do coral ortodoxo de 1812, enquanto a voz de Evey recita em *off*:

“We are told to remember the idea and not the man. Because a man can fail. He can be caught, he can be killed and forgotten. But 400 years later, an idea can still change the world. I have witnessed firsthand the power of ideas. I’ve seen people kill in the name of them and die defending them [...]. And it is not an idea that I miss. It is a man. A man that made me remember the 5th of November”.<sup>133</sup>

Dissemos que o filme associa o *finale* da abertura ao sucesso de V. Ou seja, a realização dessa “ideia” que a voz *off* contrapõe ao “homem”. Desta forma, a alternância entre o motivo da violência (agora *motivo do homem*) e o tema religioso de 1812 (*motivo da ideia*) constitui desde os primeiros compassos da partitura cinematográfica um binómio pessoa-ideal, meio-fim, que dada a inclusão intertextual do coral ortodoxo parece outorgar aos protagonistas certo cariz divino.

Esta interpretação confirma-se ao analisar os dois únicos *leitmotive* associados aos antagonistas: um motivo referente aos agentes da tirania fascista, composto de um trítone oscilante; e o trecho *Lust in the Abbey* –assim chamado no *booklet* do álbum que compilou a música do filme<sup>134</sup>–, que evoca uma espécie de cantochão arcaico. Tanto as

---

<sup>133</sup> McTEIGUE, *V for Vendetta* (ver nota 102), min. 0.02.08.

<sup>134</sup> Dario MARIANELLI, *V for Vendetta: Music from the Motion Picture* (CD EMI, 2006).

reminiscências diabólicas do trítono<sup>135</sup> do primeiro como o título e o carácter conventual do segundo evidenciam uma conceção maniqueísta do discurso musical: frente à religião corrompida dos opressores, ergue-se o verdadeiro credo do herói sobrenatural.

O matiz religioso também não passou despercebido entre os próprios integrantes do filme: nos comentários incluídos no *Blu-ray* de *V for Vendetta*, Stephen Rea, que interpreta a personagem de Finch, descreveu o argumento cinematográfico como

“a kind of revisionist approach to the Guy Fawkes story, which largely, in England, he would be considered an enemy and a devil. And it’s interesting to approach in that way [...] To look at things from the point of view of the oppressed rather than the oppressor”.<sup>136</sup>

Cabe lembrar que Fawkes foi um conspirador católico que lutou contra o trono anglicano. Também nos comentários do *Blu-ray*, o ator John Standing definiu assim a sua personagem, um bispo chamado Lilliman:

“It’s just a singularly vicious man. It’s a vicious prelate, is what it is. Seething underneath with sensual aberration. This is not a Catholic. This is not a Catholic bishop at all. It’s an Anglican, or supposedly. But I think he’s a sensual, sex-crazed prelate”.<sup>137</sup>

Finalmente, V e os seus prosélitos são ungidos por um motivo melodioso –interpretado ao piano e musicalmente alheio ao resto– que acompanha a história de Valerie. Ela, uma atriz homossexual assassinada pelo regime, provoca o despertar dos protagonistas e imprime neles, através de um testamento escrito, um amor incondicional pela liberdade que acaba por imperar sobre o amor que sentem um pelo outro –confirmado este amor através da alusão ao filme *The Count of Monte Cristo* (Rowland V. Lee, 1934) e à sua correspondente música de fosso.

Certamente, o carácter divino do protagonista e dos seus propósitos fica patente na intertextualidade da partitura cinematográfica, mas conformar-se com esta leitura seria de certa forma limitador. Um olhar sobre os elementos que completam a dimensão musical do filme e do romance gráfico pode esclarecer este assunto.

---

<sup>135</sup> William DRABKIN, «Tritone», em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. 19, editado por Stanley Sadie (London: Mcmillan, 1995), p. 155.

<sup>136</sup> McTEIGUE, *V for Vendetta* (ver nota 102), min. 0.01.43.

<sup>137</sup> McTEIGUE, *V for Vendetta* (ver nota 102), min. 0.46.05.



## II.5. “Please allow me to introduce myself...”: a dupla face do herói

Em *Virtue Victorious*,<sup>138</sup> capítulo sete do primeiro livro de *V for Vendetta*, o herói entra na abadia de Westminster para acabar com o bispo Lilliman, que se prepara para abusar sexualmente da protagonista feminina. V apresenta-se então com uma vénia e a recitar –ou talvez cantar– os primeiros versos de *Sympathy for the Devil*, de The Rolling Stones (“Please allow me to introduce myself... / I’m a man of wealth... / And taste”<sup>139</sup>), canção que, como contou o próprio Mick Jagger no documentário *Crossfire Hurricane*, foi inspirada pela leitura de Baudelaire e d’*O Mestre e Margarida*, de Bulgakov.<sup>140</sup>

Também no capítulo sete, algumas páginas mais atrás, V contempla o quadro intitulado *O Martírio de São Sebastião* dos irmãos Pollaiuolo, como Madelyn Boudreaux apontou em 1994 no texto “An Annotation of Literary, Historic, and Artistic References in Alan Moore's Graphic Novel, *V for Vendetta*” (não publicado, mas amplamente divulgado *online*).<sup>141</sup> Moore parecia assim identificar o seu protagonista com o mártir cristão, delineando uma personagem de duas faces. Esta dualidade aparece corroborada por múltiplas referências, entre elas uma passagem onde o herói cita uma frase do ocultista Aleister Crowley (“Do what thou wilt, Eve. That shall be the whole of the law”<sup>142</sup>), extraída de *The Book of the Law*, que –como apontou Stephen Skinner no prólogo de *The magical diaries of Aleister Crowley*– “was dictated to Crowley in 1904 by Aiwass”,<sup>143</sup> criatura mágica que partilha algumas características com a personagem de V.

Por sua vez, durante a sequência cinematográfica que narra o assassinato do bispo Lilliman, V substitui a referência a The Rolling Stones da BD por uns versos shakespearianos bastante elucidativos:

---

<sup>138</sup> MOORE - LLOYD, *V for Vendetta* (ver nota 103), pp. 49-54.

<sup>139</sup> MOORE - LLOYD, *V for Vendetta* (ver nota 103), p. 54.

<sup>140</sup> Brett MORGEN, *Crossfire Hurricane* (formato digital Milkwood Films, 2012), min. 0.45.29.

<sup>141</sup> Madelyn BOUDREAUX, «An Annotation of Literary, Historic, and Artistic References in Alan Moore's Graphic Novel, *V For Vendetta*», *Enjolrasworld* (1994) <<http://enjolrasworld.com/Annotations/Alan%20Moore/V%20for%20Vendetta/V%20for%20Vendetta%20Revised%20-%20Complete.html>> (acedido em 22 de fevereiro de 2019).

<sup>142</sup> MOORE - LLOYD, *V for Vendetta* (ver nota 103), pp. 217.

<sup>143</sup> Aleister CROWLEY, *The Magical Diaries of Aleister Crowley*, editado por Stephen Skinner (York Beach: Samuel Weiser, 1997), p. 3.

“And thus I clothe my naked villainy  
With odd old ends stol’n out of holy writ,  
And seem a saint when most I play the devil.”<sup>144</sup>

Podemos dizer que todas estas alusões elevam a personagem principal à categoria de deidade dualista. Certamente, V mostra-se no romance gráfico como um ser violento, por vezes diabólico e até demente, que se redime, porém, salvando os oprimidos da tirania fascista.

Em conclusão, tanto o filme como o romance gráfico concebem o protagonista como um ser sobrenatural, Deus e Diabo simultaneamente: um recurso que serve para enriquecer a personagem do herói e que se manifesta ora através da palavra, ora do som, ora da imagem. A música do filme potencia a sua face redentora, mas nem por isso deixa de ter em conta esse lado obscuro, embora de forma suavizada. Encontramos um exemplo disto nos créditos finais, onde *Street Fighting Man*, também de Rolling Stones, substitui sorrateiramente o *Sympathy for the Devil* da BD.

## II.6. Música e cultura pop no desenho das personagens

O romance gráfico *V for Vendetta* recolhe inúmeras referências musicais relacionadas com movimentos “contraculturais” ou não académicos, originados em meados do século XX. Formam parte deste grupo a canção *Dancing in the Streets*, de Martha & The Vandellas, e as alusões a Tamla/Motown, Trojan, Billie Holiday e Black Uhuru.<sup>145</sup> Estas referências, sempre mencionadas por V, parecem remeter para certas correntes artísticas associadas com o ativismo político progressista.

Desta forma, a dimensão musical da BD inclina-se quantitativamente –como acontecera com a realidade russa em 1812– em favor de V e da sua ideologia, pois uma personagem moralmente ambígua como ele precisa de numerosas referências musicais que o descrevam não apenas como uma deidade ou um génio revolucionário, mas como um profundo conhecedor da cultura popular e erudita, para gerar, em definitivo, a simpatia do leitor. Logo, a adaptação cinematográfica não perde a oportunidade de

---

<sup>144</sup> William SHAKESPEARE, *Richard III*, editado por Burton Raffel (New Haven: Yale University Press, 2008), pp. 44-5.

<sup>145</sup> MOORE - LLOYD, *V for Vendetta* (ver nota 103), pp. 18-9.

aproveitar esta ferramenta, surgindo assim exemplos nas duas versões: o V do romance expressa os seus sentimentos pela protagonista feminina citando *Everytime We Say Goodbye* de Cole Porter;<sup>146</sup> no filme, cozinha descontraído enquanto ouve *The Girl From Ipanema* na versão de Stan Getz e João Gilberto;<sup>147</sup> e em ambas as obras confronta os seus inimigos ao som da 5ª Sinfonia de Beethoven.<sup>148</sup> Os movimentos “contraculturais”, a etnicidade e o ativismo político anteriormente mencionados possuem também o seu correspondente cinematográfico: o segundo trecho dos créditos finais, intitulado *BKAB*, mistura discursos de Malcolm X e da escritora feminista Gloria Steinem com música *bollywoodesca*.

Por outro lado, *Cry Me a River*, de Julie London, simboliza o amor surgido entre os protagonistas.<sup>149</sup> Também pertencem a este registo romântico *Bird Gerhl* de Anthony & The Johnsons e *I Found A Reason* de Cat Power, cujas letras fazem de Evey uma personagem complexa e sofisticada. Inclusive, o inspetor Finch –que supostamente será um dos encarregados de recompor a sociedade futura do filme após o colapso do fascismo– também conta com um lugar próprio neste universo musical. Numa vinheta do romance gráfico, V fala dele citando *I’m Waiting for the Man*, dos Velvet Underground. Mais tarde, prestes a ser ferido mortalmente pelo inspetor, de novo V interpreta *Streets of London*, de McTell. Com os versos deste tema folk, o herói pretende atrair definitivamente o inspetor para a causa dele: “Let me take you by the hand and lead you through the streets of London. I’ll show you something to make you change your mind” (Figura 24). Por sua vez, na cena do filme em que Finch, solitário, se debate entre obedecer aos seus superiores ou permitir a queda do regime, ouvimos *Long Black Train*, de Richard Hawley, impelindo-o para tomar uma decisão e evocando a morte que o aguarda caso escolha apoiar o Governo.

---

<sup>146</sup> MOORE - LLOYD, *V for Vendetta* (ver nota 103), p. 217.

<sup>147</sup> McTEIGUE, *V for Vendetta* (ver nota 102), min. 0.30.10.

<sup>148</sup> MOORE - LLOYD, *V for Vendetta* (ver nota 103), p. 217. Moore admite, no apêndice da BD, ter-se inspirado em filmes sobre a II Guerra Mundial ao escrever *V for Vendetta*. Precisamente, entre as páginas 55 e 62 da BD encontramos uma alusão à 5ª Sinfonia de Beethoven, que remete para o simbolismo das suas primeiras notas durante a II Guerra Mundial, as quais evocavam o V da vitória dos Aliados.

<sup>149</sup> McTEIGUE, *V for Vendetta* (ver nota 102), min. 1.44.47.



Figura 24. Alan MOORE e David LLOYD, *V for Vendetta* (New York: DC Comics, 1990), p. 233.

Já falámos do tratamento musical dado aos antagonistas na banda sonora de Marianelli, onde apenas são descritos com um trítono oscilante e um trecho pseudogregoriano. Esta escassez –em que ecoa a realidade francesa da abertura *1812*– observa-se igualmente na dimensão musical concebida por Moore. O escritor atribuiu apenas uma alusão musical aos vilões. Trata-se de um hino religioso cantado pelos fiéis durante uma missa em Westminster:

“Whose glorious feet in iron are shod · whose heart is tempered steel · him who hath granted us this day · and at whose throne we kneel... One race, one creed, one hope in thee · who loved us in our pain · who let us fall not very far · that we should rise again!”<sup>150</sup>

Como apontou Summers, os versos de Moore parodiam o hino *Jerusalem*, escrito por William Blake e musicado posteriormente por Hubert Parry.<sup>151</sup> O *Jerusalem* original “offers an open and expansive notion of national identity”,<sup>152</sup> enquanto aqui representa essa religião corrompida que a banda sonora de Marianelli reflete em *Lust At The Abbey*.

<sup>150</sup> MOORE - LLOYD, *V for Vendetta* (ver nota 103), p. 44.

<sup>151</sup> SUMMERS, «‘Sparks of Meaning’» (ver nota 42), p. 132.

<sup>152</sup> MORRIS EAVES (ed.), *The Cambridge Companion to William Blake* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), p. 146.

Este recurso remete, mais uma vez, para o tratamento aplicado à *Marselhesa* na abertura 1812.

Para terminar, debruçemo-nos sobre Gordon, personagem que a protagonista feminina considera uma espécie de figura paterna. No romance gráfico, Gordon é um mafioso pouco influente, enquanto no filme aparece como o apresentador de televisão mais bem-sucedido do Reino Unido, que deve, porém, ocultar aos olhos do público a sua homossexualidade e o seu amor pela arte. Em qualquer caso, trata-se de uma personagem capaz de militar em ambos os bandos ou em nenhum deles, à maneira do lumpemproletariado marxista,<sup>153</sup> uma qualidade que as referências musicais parecem sugerir. Grande parte da história do Gordon literário desenvolve-se no clube “Kitty Kat Keller”,<sup>154</sup> onde Moore incluiu duas *performances* musicais.

Da primeira destas *performances*, conhecemos apenas a letra que acompanha as imagens dos movimentos sensuais da cantora (Figura 25):

“I'm not politically ticklish and theory makes me weary... / ...and affairs of state aren't my kind of affairs. / And I'd never bed nor much less wed the wack whose flag is deepest red. My tastes run more to Londonderry airs... / But at rallies in the night with all the torches burning bright I feel a stirring that I cannot neglect... / And I'll grasp with mad abandon any lad with an armband on and whose cute salute is many and erect!”<sup>155</sup>

Mais tarde, no mesmo clube, um polícia informa Robert –uma personagem menor– que a mãe dele acaba de ser executada pelo Governo. Robert sofre então um ataque de raiva e devido a isto é violentamente agredido pelos esbirros do regime. Entretanto, no palco, uma banda feminina chamada “The Martinettes” inicia a segunda *performance*, interpretando *Roll Out The Barrell*, uma célebre polca da Grande Guerra, como assinalou Gray, a qual “creates a vigorous pace to foreground action while acting as ironic counterpoint to its brutality.”<sup>156</sup>

---

<sup>153</sup> MARX/ENGELS, *Manifesto Comunista* [1848] (Madrid: Akal, 2018), p. 35.

<sup>154</sup> Como aponta Boudreaux (ver nota 141), o nome do clube remete para o filme *Cabaret* (Bob Fosse, 1972).

<sup>155</sup> MOORE - LLOYD, *V for Vendetta* (ver nota 103), p. 125.

<sup>156</sup> GRAY, *Alan Moore, Out from the Underground* (ver nota 20), p. 209.



Figura 25. Alan MOORE e David LLOYD, *V for Vendetta* (New York: DC Comics, 1990), p. 125.

Estas alusões musicais descrevem uma clandestinidade festiva (cômica, erótica e carnavalesca), e ao mesmo tempo extremamente violenta; dois aspetos que podem ser aplicados ao Gordon da obra cinematográfica. Por um lado, como *showman* bem-sucedido numa sociedade culturalmente reprimida, ele não deixa de colaborar com um regime opressor e assassino. Por outro lado, as suas preferências artísticas e sexuais impelem-no a expressar a sua falta de acordo com o Governo. De novo, o filme ilustra esta dupla face através da música: na cena em que Evey e Gordon tomam o pequeno-almoço na cozinha dele ao ritmo de *Corcovado*, interpretado por João Gilberto, testemunhamos a vida privilegiada dos funcionários fascistas; por sua vez, num excerto do *show* de Gordon onde se faz escárnio do líder, ouvimos uma paródia do hino inglês *God Save the Queen* seguida do tema *Yakety Sax* de Boots Randolph, habitualmente associado ao célebre programa de comédia *The Benny Hill Show*. Este discurso carnavalesco, que o Gordon cinematográfico utiliza para mostrar as suas divergências com o regime fascista, vai ao encontro do tratamento experimentado por *1812* no romance gráfico.

## II.7. Conclusões

A dimensão musical do romance gráfico *V for Vendetta* remete-nos para uma espécie de teatro musical: “I’m going to remind them about melodrama”, afirma V enquanto veste a sua máscara. “You see, Evey, all the world’s a stage. And everything else is vaudeville”.<sup>157</sup> O termo *vaudeville* define bem o conteúdo musical –e não só– da

<sup>157</sup> MOORE - LLOYD, *V for Vendetta* (ver nota 103), p. 31.

BD, pois como apontou Clifford Barnes, este gênero “used satire and variety acts with all kinds of popular music [...], combination of songs, dances, pretty girls [...] skits and acrobatics”.<sup>158</sup> Tanto o filme como o romance gráfico utilizam a técnica do *collage* para construir as suas respectivas dimensões musicais, permitindo-nos descobrir certos paralelismos entre elas.

Todavia, o universo musical de *V for Vendetta* não termina nos excertos examinados, uma vez que a nossa análise não pretendeu inventariar todas as referências, mas apenas aquelas que interagem com ambas as versões. Temos também preferido deixar de fora questões do tipo diegese/extradiegese, ao entender aqui a dimensão musical como um único veículo através do qual o autor implícito comenta os processos mentais das suas personagens. Este autor implícito decide-se em ambas as versões pelo lado do herói. Desta forma, concluímos que, tanto no filme como na BD, as referências musicais reagem a um mesmo impulso e que as eventuais divergências respondem, portanto, a especificidades de cada meio ou a impressões dos próprios criadores. O realizador James McTeigue resumiu nos comentários do *Blu-ray* o processo pelo qual o filme digere as alusões musicais de Moore:

“[*I found a reason*] is an old Velvet Underground song. Which I liked. It’s that, you know... I guess I was always just trying to feed back into the graphic novel, but not in super-obvious ways. And The Velvet Underground was part of what the songs that V really liked in the graphic novel. And that was a cover and I thought it was, you know, beautiful”.<sup>159</sup>

Para além destas divergências fundamentadas em decisões autorais, McTeigue também referiu aquelas que obedeceram apenas a critérios estéticos da linguagem cinematográfica ou a requerimentos da própria indústria:

“With this film and a film like this, there is a lot of talk about [...] what it means and the political content and the ideas it expresses. Which I really like it, but, at the end of the day, it is a piece of fiction from a comic book. And I don’t think that should really be lost [...] Because I just want to make a piece of entertainment to start off with”.<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> Clifford BARNES, «Vaudeville», em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. 19, editado por Stanley Sadie (London: Mcmillan, 1995), p. 567.

<sup>159</sup> McTEIGUE, *V for Vendetta* (ver nota 102), min. 1.48.32.

<sup>160</sup> McTEIGUE, *V for Vendetta* (ver nota 102), min. 1.39.55.

Involuntariamente, ao colocar a dimensão musical da BD dentro do processo criativo do filme, o realizador legitima o nosso propósito de esclarecer, a partir da Musicologia, o diálogo estabelecido entre o cinema e a arte sequencial. Examinando este diálogo, observámos como a inclusão de referências musicais faz emergir fortes discrepâncias interpretativas: é o caso das sequências onde o uso da abertura *1812* conduz à dicotomia épica/carnaval (individualismo/coletivismo) das respetivas versões. Igualmente, comprovámos como o impacto causado pela música na BD diminui quando levada ao cinema. Contudo, o filme contorna esta lacuna moldando a música preexistente consoante as suas necessidades, capacidade que a arte sequencial não possui.

O estudo simultâneo da música, da narrativa gráfica e do cinema pode servir, assim, para trazer à superfície processos transversais às três disciplinas. Tchaikovsky, Moore e Lloyd, e McTeigue e o resto da equipa criativa serviram-se de estratégias bastante semelhantes para construir os seus universos. Esfumadas, portanto, as fronteiras, tentaremos aproveitar e adaptar procedimentos analíticos específicos de uma área às outras. Com esta premissa, iniciaremos o nosso próximo capítulo, dedicado à obra *Watchmen*.



### III. Representar o tempo: equivalências e assimetrias musicais em *Watchmen*

#### III.1. Introdução

##### III.1.1. Uma gênese musical

“It began with Bob Dylan”, escreveu o ilustrador Dave Gibbons no prólogo da edição *deluxe* do romance gráfico *Watchmen*, publicado originalmente em fascículos entre 1986 e 1987:

“For me, a couplet from his 1966 masterpiece *Desolation Row* was the spark that would one day ignite WATCHMEN [...]

It was a glimpse, a mere fragment of something; something ominous, paranoid and threatening. But something that showed that comics, like poetry or rock and roll or Bob Dylan himself, might feasibly become part of the greater cultural continuum.”<sup>161</sup>

O texto de Gibbons situava os versos de *Desolation Row*, que acabaram inspirando o primeiro capítulo do romance gráfico (Figura 26), no centro do processo mediante o qual a narrativa gráfica abandonou “the dim margins of culture”<sup>162</sup> para atingir a categoria de disciplina artística. *Watchmen* –que com *Maus* (Art Spiegelman, 1991) e *The Dark Knight Returns* (Frank Miller, 1986) liderou este processo na segunda metade da década de 1980<sup>163</sup>– nascia assim da música e regressava a ela constantemente para se afirmar como obra de arte.

##### III.1.2. “Unfilmable”: o *Watchmen* cinematográfico

O sucesso do romance gráfico *Watchmen* despertou rapidamente o interesse da indústria cinematográfica. Em *Alan Moore: Conversations*, o próprio escritor contou que, nos inícios da sua carreira, uma hipotética adaptação fora tema de conversa durante um encontro com o realizador Terry Gilliam: “How would you make a film of *Watchmen*?”, perguntou então Gilliam, ao que Moore respondeu: “I wouldn’t”. O escritor alegou que *Watchmen* foi concebido como uma obra puramente literária: “I was a bit tired of this

---

<sup>161</sup> Alan MOORE e Dave GIBBONS, *Watchmen: The Deluxe Edition* [1987] (Burbank: DC Comics, 2013), p. 6.

<sup>162</sup> MOORE - GIBBONS, *Watchmen* (ver nota 161), p. 6.

<sup>163</sup> BAETENS - FREY, *The Graphic Novel* (ver nota 3), pp. 74-5.

easy analogy between comics and movies that some of the most intelligent people in my medium still trot out without really thinking about.”<sup>164</sup> E acrescentou depois:

“The problems is that if comics are always seen in terms of cinema [...] they can only be a film that doesn’t move and doesn’t have a soundtrack. With *Watchmen*, I wanted to find those things which were unfilmable, that could only be done in a comic.”<sup>165</sup>

Apesar das reticências iniciais do autor, *Watchmen* viria a ser adaptado ao grande ecrã em 2009, com a estreia do filme homónimo realizado por Zack Snyder,<sup>166</sup> que recebeu um acolhimento pouco consensual tanto por parte da crítica como do público em geral.<sup>167</sup>



Figura 26. Alan MOORE e Dave GIBBONS, *Watchmen: The Deluxe Edition* [1987] (Burbank: DC Comics, 2013), p. 14.

<sup>164</sup> BERLATSKY, *Alan Moore: Conversations* (ver nota 34), p. 194.

<sup>165</sup> BERLATSKY, *Alan Moore: Conversations* (ver nota 34), p. 194.

<sup>166</sup> Zack SNYDER, *Watchmen* (Blu-ray Disc Warner Bros. Entertainment, Inc., 2009), 162 min.

<sup>167</sup> VAN NESS, *Watchmen As Literature* (ver nota 37), p. 172.

### III.1.3. Fidelidade da versão cinematográfica

Desde o primeiro momento, a equipa criativa do filme manifestou um grande respeito pelo material original. Em *Watchmen: The Art of the Film*, Peter Aperlo afirmou que Snyder tratou o romance gráfico “as nearly sacrosant.”<sup>168</sup> O próprio realizador confessou admirar o texto de Moore numa entrevista publicada *online* pelo fanzine *watchmencomicmovie.com*:

“When we set out to make Watchmen [...] I said, ‘This is what it is, this is the material, I love the material, I am not going to fuck it up to make it commercial, or cool, or what everyone might want or might like.’ I feel like that is what we did.”<sup>169</sup>

Por sua vez, no mesmo *site*, o argumentista David Hayter defendeu-se das vozes que acusavam o filme de se ter afastado do romance gráfico: “I have listened for years, to complaints from true comic book fans, that ‘not enough movies take the source material seriously.’ [...] ‘They change great stories, just to be commercial’”,<sup>170</sup> afirmou num texto intitulado “An Open Letter From a Watchmen Screenwriter”:

“This is a movie made by fans, for fans [...], and every one of them was insanely committed to retaining the integrity of this amazing, epic tale. This is a rare success story, bordering on the impossible, and every studio in town is watching to see if it will work.”<sup>171</sup>

Devido a esse tratamento reverencial do material original, o filme incorpora estratégias expressivas similares às utilizadas por Moore na sua obra, das quais o seu colaborador Dave Gibbons destacou, como dizíamos no início, a inclusão de intertextos musicais.

### III.1.4. “A meditation on the philosophy of time”: equivalências musicais

Eric L. Berlatsky definiu o romance gráfico *Watchmen* como “a meditation on the philosophy of time that presents the reader with two seemingly mutually exclusive

---

<sup>168</sup> Peter APERLO, *Watchmen: The Art of the Film* (London: Titan Books, 2009), p. 26.

<sup>169</sup> «Zack Snyder Breaks It Down», *Watchmen Comic Movie* <<http://www.watchmencomicmovie.com/030609-watchmen-movie-zack-snyder-interview.php>> (acedido em 14 de março de 2019).

<sup>170</sup> «An Open Letter From David Hayter», *Watchmen Comic Movie* <<http://www.watchmencomicmovie.com/031109-watchmen-movie-david-hayter-open-letter.php>> (acedido em 15 de março de 2019).

<sup>171</sup> «An Open Letter From David Hayter» (ver nota 170).

temporalities, sequential and simultaneous.”<sup>172</sup> Esta reflexão sobre o tempo é manifesta no argumento, desenho e referências da obra original, mas também na música ouvida na adaptação cinematográfica, servindo por isso de pedra angular para os mecanismos expressivos de ambas as versões.

Este capítulo focar-se-á nos processos musicais mediante os quais a versão cinematográfica conecta com o material original. Tal como aconteceu em obras anteriores, Moore semeou as páginas de *Watchmen* de referências musicais, que o filme intercalaria depois com outras obras de diversos artistas –desde Leonard Cohen a Philip Glass– e ainda com a partitura original, composta pelo guitarrista e produtor Tyler Bates. Com o propósito de aprofundar os significados que cada uma destas categorias implica, a nossa análise abordará separadamente os excertos preexistentes e a música composta *ad hoc*.

A importância da música no universo *Watchmen* tem chamado a atenção da Musicologia recente. Em “How the Ghost of You Clings: Watchmen and Music”, a investigadora Mary Borsellino destacou a influência da mesma em ambas as versões:

“Music runs through every stage of *Watchmen*’s life: it inspired Alan Moore and Dave Gibbons; it shaped the way they told their story in the graphic novel; it infuses the 2009 Zack Snyder film with historical and cultural relevance; [...] Understanding it means adding a new layer of our understanding of the work as a whole.”<sup>173</sup>

Contudo, a crítica musicológica tem abordado *Watchmen* apenas a partir de um ponto de vista histórico, descuidando aspetos como o vínculo gráfico-narrativo –iluminado pela versão cinematográfica– entre imagem, palavra e som, que confere complexidade e solidez ao romance gráfico de Moore. Nesse sentido, a nossa análise procurará abordar o universo *Watchmen* de uma forma abrangente, considerando tanto o uso de músicas preexistentes como a partitura original de Tyler Bates, assim como a musicalidade presente no texto gráfico-narrativo.

---

<sup>172</sup> BERLATSKY, *Alan Moore: Conversations* (ver nota 34), p. vii.

<sup>173</sup> Mary BORSELLINO, «How the Ghost of You Clings: *Watchmen* and Music», em *Minutes to Midnight: Twelve Essays on Watchmen*, editado por Richard Bensam (Edwardsville: Sequart Research & Literacy Organization, 2011), p. 24.

## III.2. Música preexistente

### III.2.1. Combinar mecanismos para criar atmosfera

Quatro anos antes de Gibbons confirmar o papel de *Desolation Row* na gênese do romance gráfico *Watchmen*, Snyder abriu a sua adaptação cinematográfica justapondo outra canção de Dylan –*The Times They Are-A-Changin*– a uma sequência em *slow motion* que, fazendo uso de imagens inspiradas nas vinhetas originais, mas também de outras criadas especificamente para o filme, mistura fantasia com acontecimentos históricos ou pseudo-históricos (Figura 27).



Figura 27. Fotogramas do genérico de *Watchmen* (Snyder, 2009).

Essa justaposição é um elemento determinante no estabelecimento do “tom” do filme logo desde o seu início, o que o próprio realizador assumiu ser de crucial importância:

“[T]one is more important than story to me. It’s the way a movie smells [...] The way a movie is. It’s the thing you actually remember about a movie when the movie is over [...] That part of the movie becomes abstract. You really remember scenes and characters, and what the feeling of the movie was.”<sup>174</sup>

O *slow motion* inicial, combinando imagens contemporâneas inspiradas na BD com acontecimentos históricos ou pseudo-históricos, e a presença fundamental de *The Times They Are-A-Changin* geram uma atmosfera fictícia, que o espectador percebe como simultaneamente familiar e estranha.

Parecendo remeter para a reflexão sobre o tempo que impregna as camadas do *Watchmen* original, o “tom” do filme, entendido como ponto de encontro entre os vários mecanismos expressivos, corrobora também a proposta analítica que trataremos de desenvolver ao longo deste capítulo.

### **III.2.2. O genérico inicial: dissonância música-imagem**

Durante o genérico inicial, o espectador ouve uma reelaboração de *The Times They Are-A-Changin*, referência que parece repercutir os versos de *Desolation Row* que intitulavam o primeiro capítulo do romance gráfico. Lançada no álbum homônimo de 1964, *The Times They Are-A-Changin* é um chamamento para os novos tempos, seguindo um estilo *folk*, quase anódino, que choca com a mensagem apocalíptica e revolucionária do poema. O cantautor norte-americano irrompeu assim numa sociedade marcada pelo descontentamento, como explicou David Boucher em *The Political Art of Bob Dylan*:

“‘The Times They Are A-Changin’ [...] articulates for the first time a social change that began to occur in the 1950s, and which later became known as the generation gap. It is conciliatory in that it offers the opportunity for the older generation, particularly politicians, not merely to accept, but also to go with the flow. It is uncompromising in that the older generation is told to participate on the terms of the younger, or step out of the way.’”<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> «Zack Snyder Breaks It Down» (ver nota 169).

<sup>175</sup> David BOUCHER e Gary Browning (ed.), *The Political Art of Bob Dylan* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004), p. 168.

Esta mensagem regeneradora parece contrariar, porém, a narrativa do genérico inicial de *Watchmen* –desencontro que se torna evidente quando examinamos simultaneamente ambos os textos, como se constata na Tabela 1.

Tempo	Imagem	Letra
0.05.38	Fotografam Nite Owl I a esmurrar delinquente em Gotham Opera House. Cartazes de óperas e de Batman. Silk Spectre fotografa-se com polícias. Fotografam Comedian a prender ladrão.	Come gather 'round people / Wherever you roam / And admit that the waters / Around you have grown / And accept it that soon / You'll be drenched to the bone. / If your time to you / Is worth savin' / Then you better start swimmin' / Or you'll sink like a stone / For the times they are a-changin'.
0.06.11	Reunião fundacional dos Minutemen. Avião “Enola Gay” a voar com um desenho de Silk Spectre. Silhouette fotografada a beijar enfermeira como na célebre imagem de Alfred Eisenstaedt.	Come writers and critics / Who prophesize with your pen / And keep your eyes wide / The chance won't come again / And don't speak too soon / For the wheel's still in spin / And there's no telling who / That it's naming / For the loser now / Will be later to win / For the times they are a-changin.
0.06.55	Dollar Bill fotografado morto a tiro à porta do banco que protegia. Silk Spectre, grávida, celebra a sua saída dos Minutemen. Imagem relembra a <i>Última Ceia</i> de Da Vinci. Mothman, internado num hospício.	Come senators, congressmen / Please heed the call / Don't stand in the doorway / Don't block up the hall / For he that gets hurt / Will be he who has stalled / There's a battle outside / And it is raging / It'll soon shake your windows / And rattle your walls / For the times they are a-changin.
0.07.30	Silhouette e enfermeira assassinadas brutalmente por motivos homofóbicos. Pequeno Rorschach permanece no corredor com os clientes da sua mãe, prostituta. Jornal diz: “Russ have A-Bomb”. Dr. Manhattan aperta a mão do presidente John F. Kennedy em frente à Casa Branca.	Come mothers and fathers / Throughout the land / And don't criticize / What you can't understand / Your sons and your daughters / Are beyond your command / Your old road is / Rapidly aging / Please get out of the new one / If you can't lend your hand / For the times they are a-changin.
0.08.11	Recreação do filme de Zapruder que captou o assassinato de Kennedy. O atirador é Comedian. Silk Spectre discute com o marido à frente da filha (Silk Spectre II). TV mostra suicídio de monge budista vietnamita.	The line it is drawn / The curse it is cast / The slow one now / Will later be fast / As the present now / Will later be past / The order is / Rapidly fading / And the first one now / Will later be last / For the times they are a-changin.
0.08.59	Dois delinquentes fazem mortos na rua junto a cartão com assinatura de Rorschach. Castro e Brezhnev assistem a desfile militar.	Come senators, congressmen [...]
0.09.32	Protesto contra a Guerra do Vietname recreando a fotografia de Elliott Erwitt. Warhol e Capote mostram obra sobre Nite Owl II. Neil Armstrong e Dr. Manhattan passeiam na Lua.	Come mothers and fathers [...]
0.10.15	Adrian Veidt posa à porta do Studio 54 com Jagger, Bowie e Village People. Reunião dos vigilantes protagonistas. Televisões mostram Nixon eleito pela terceira vez. Protestos.	Come gather 'round people [...]

Tabela 1. Genérico de *Watchmen* (Snyder, 2009).

Desde o início a negro, os acordes da guitarra introduzem o plano seguinte, onde Nite Owl I esmurra um delinquente armado em frente à ópera de Gotham. Esta primeira imagem parece simbolizar o impacto que os vigilantes mascarados teriam tido numa suposta sociedade burguesa, assim como na própria arte sequencial, uma vez que o momento alude ao assassinato dos pais de Batman, célebre personagem da editora DC convertido dentro do próprio filme em super-herói literário. O choque que se produz entre a sociedade e os vigilantes –e a um nível metaliterário, entre os super-heróis clássicos e

aqueles que o filme introduz— entronca com o “generation gap” mencionado por Boucher. Desta forma, o poema da canção dirige-se aos vigilantes enquanto novas figuras de autoridade e progresso, mas também como subversores das regras estabelecidas.

Mas a sequência narra também a decadência destes vigilantes. Sally/Silk Spectre I abandona a profissão para formar uma família, Silhouette é assassinada por manter um relacionamento homossexual e Edward Blake/Comedian dispara a bala que acaba com a vida do presidente Kennedy. O chamamento de *The Times They Are-A-Changin* é, por isso, vão. Os vigilantes acomodam-se e revelam-se impotentes contra a violência da sociedade, chegando mesmo a instigá-la.

Por outro lado, a repetição —inexistente na estrutura de Dylan— da primeira estrofe de *The Times They Are-A-Changin* no final do genérico acentua a dissonância música-imagem e enche a sequência de frivolidade: a mensagem inspiradora desta parte do poema choca então com o encontro despreocupado entre o vigilante Adrian Veidt/Ozymandias, Mick Jagger, David Bowie e Village People à porta do clube Studio 54 (Figura 27), as imagens da terceira vitória do presidente Nixon, e os protestos de manifestantes violentos a destruírem estabelecimentos nas ruas de Nova Iorque.

O mesmo efeito dissonante aprecia-se na página do romance gráfico em que se recolhe a expressão “The Times They Are-A-Changin”<sup>176</sup> acompanhando o anúncio da marca de perfume “Nostalgia”, propriedade de Veidt/Ozymandias. Moore enfatizou assim a ironia que rodeia o desfecho da história: Veidt, o homem mais inteligente do planeta, empresário capitalista e filantropo progressista, destrói a cidade de Nova Iorque e assassina milhões de pessoas para acabar com a Guerra Fria entre os Estados Unidos e a União Soviética, criando a ilusão de um perigo sobrenatural que obriga ambas as superpotências a abandonar a sua retórica belicista para se protegerem mutuamente.

Em suma, a dissonância surgida entre o tom nostálgico da música e o conteúdo revolucionário do poema que apreciámos em *The Times They Are-A-Changin* é reproduzida no texto de Moore, que apresenta a imagem de um perfume chamado “Nostalgia” acompanhada do título da canção. Finalmente, uma terceira camada dissonante sobrepõe-se às duas anteriores no filme, onde as imagens tendencialmente violentas do genérico contrastam com o carácter anódino da música e o chamamento do poema. Tanto no filme como no romance gráfico, estas dissonâncias parecem questionar

---

<sup>176</sup> MOORE - GIBBONS, *Watchmen* (ver nota 161), p. 380.



a abordagem tradicional à figura do vigilante. Desta forma, *Watchmen* afasta-se mediante a música do tratamento superficial imperante na narrativa de super-heróis.

### III.2.3. “At Midnight All the Agents”: organizando a narrativa

*The Times They Are-A-Changin* aparece no filme após a morte de Blake/Comedian, no minuto 05.38, e emoldura a parte introdutória da metragem, durante a qual o espectador conhece o surgimento dos vigilantes nos inícios do século XX, a forma como a sociedade os recebeu, o aproveitamento do fenómeno por parte do poder político e económico, e a hostilidade que isto acabou por gerar entre os cidadãos. Mais tarde, nos créditos finais, após a última cena, ouvimos uma versão de *Desolation Row* interpretada pela banda americana My Chemical Romance.

Por sua vez, Moore delimitou as doze partes de *Watchmen* com citações de vários autores. O título do primeiro capítulo, “AT MIDNIGHT ALL THE AGENTS”,<sup>177</sup> procede, como foi já dito, da própria *Desolation Row*, aparecendo o verso completo após o assassinato de Blake/Comedian, na última vinheta deste episódio: “At midnight, all the agents and superhuman crew, go out and round up everyone who knows more than they do.”<sup>178</sup>

Reparamos assim numa nova faceta dos intertextos musicais, relacionada com a estrutura dos acontecimentos narrativos, tanto no filme como no romance gráfico. Esta capacidade organizativa das referências musicais permite-nos estabelecer mais um nexos entre a dimensão musical de ambas as versões.

### III.2.4. Cronotopos: a música como veículo espaço-temporal

Embora nos tenhamos até agora focado nas similitudes retóricas e estruturais surgidas entre as referências musicais da BD e a música do filme, revelam-se igualmente enriquecedoras as divergências que emergem do encontro entre ambas as obras.

Por exemplo, ao examinar os papéis estruturais desempenhados por *Desolation Row*, no romance gráfico, e *The Times They Are-A-Changin*, no filme, observámos que a

---

<sup>177</sup> MOORE - GIBBONS, *Watchmen* (ver nota 161), p. 14.

<sup>178</sup> MOORE - GIBBONS, *Watchmen* (ver nota 161), p. 34.

conexão entre ambas as canções não repousa tanto no conteúdo literário-musical como na própria figura do autor e na sua relevância cultural. Desta forma, o próprio compositor exerce um papel ativo, capaz de ancorar o argumento numa dimensão histórica reconhecível.

Mediante a referência a *Desolation Row*, Moore evocou então uma realidade espacial e temporalmente determinada, mecanismo que entronca com a ideia do cronotopo bakhtiniano, “the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature”,<sup>179</sup> identificado pela investigadora Annalisa Di Liddo como uma das ferramentas preferidas por Moore ao elaborar os seus argumentos.<sup>180</sup>

Este mecanismo vislumbra-se também nos créditos finais do filme, onde a versão *punk* de *Desolation Row*, interpretada pela banda My Chemical Romance, transporta o espectador para um passado específico. O próprio vocalista da banda, Gerard Way, corroborou esta leitura numa entrevista publicada em *The Guardian*:

“Our version came from a desire to do something ‘of its era’, which in the case of *Watchmen* is an alternate 1980s. I wanted the music to feel like how youth culture might feel at the time, so we approached it like an 80s new wave song”.<sup>181</sup>

O estilo musical da versão consegue sugerir um contexto extramusical. Desta maneira, certos mecanismos expressivos estabelecem um vínculo metonímico com o cronotopo em questão, constituindo-se em *agentes do cronotopo*— visuais, retóricos, musicais, etc.

Em *Watchmen* identificámos três cronotopos: o passado remoto, a Nova Iorque dourada do pós-guerra (segunda metade da década de 1940); o passado recente, a América decadente, as revoltas estudantis (1960-1970); e o presente, o momento de crise e das hostilidades geopolíticas (1980). Certas referências musicais, como a versão *punk* de *Desolation Row*, mas não só (Tabela 2), funcionam, portanto, como agentes destas construções.

Estes agentes são fundamentais no desenvolvimento da reflexão filosófica sobre o tempo em que, como afirmámos, assenta o universo *Watchmen*, uma vez que os

---

<sup>179</sup> Mikhail Mikhailovich BAKHTIN, *The Dialogic Imagination*, editado por Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), p. 84.

<sup>180</sup> DI LIDDO, Alan Moore: *Comic as Performance* (ver nota 58), pp. 63-4.

<sup>181</sup> «Gerard Way: How *Watchmen* changed my life», *The Guardian* <<https://www.theguardian.com/music/musicblog/2009/jan/29/gerard-way-watchmen>> (acedido em 27 de março de 2019).

cronotopos não são apenas percebidos pelo espectador mas pelas próprias personagens da história. Esta circunstância confere a algumas referências musicais a capacidade de penetrar nos cronotopos estabelecidos. Trazidos pelas personagens, os excertos musicais relativos ao passado e ao presente entrecruzam-se e misturam-se.

Carregando elementos de um cronotopo a outro, a música torna-se um veículo capaz de furar a realidade espaço-temporal, o que nos permite entender os três cronotopos como um todo composto por três faces irremediavelmente conectadas. A solidez do complexo universo *Watchmen* fica assim assegurada.

### **III.2.5. Psicologia da personagem através das referências musicais**

Em certas ocasiões, a música preexistente serve para enriquecer a psicologia das personagens mais relevantes da história. Por exemplo, na sequência cinematográfica em que Veidt/Ozymandias evita, supostamente, o seu próprio assassinato, ouvimos *Everybody Wants to Rule The World*, da banda britânica Tears for Fears. Lançada no álbum de 1983 *The Hurting, Everybody Wants to Rule the World* integra-se no *cronotopo presente*. Mas a sua letra ecoa com os sentimentos macabros deste vigilante, que pretende salvar a humanidade mediante um extermínio: “There's no turning back / Even while we sleep / We will find you acting on your best behavior / Turn your back on mother nature / Everybody wants to rule the world”.

Por sua vez, Moore associou abundantes referências musicais à mesma personagem. Durante uma entrevista localizada entre as páginas 377 e 380 do romance gráfico, Veidt/Ozymandias enumera os seus gostos musicais:

“I like electronic music. That's a very superheroey thing to like. I suppose, isn't it? I like avant-garde music in general. Cage, Stockhausen, Penderecki, Andrew Lang, Pierre Henry. Terry Riley is very good. Oh, and I've heard some interesting new music from Jamaica [...] a sort of hybrid between electronic music and reggae. It's a fascinating study in the new musical forms generated when a largely pre-technological culture is given access to modern recording techniques without the technological preconceptions that we've allowed accumulate, limiting our vision. It's called dub music”.<sup>182</sup>

---

<sup>182</sup> MOORE - GIBBONS, *Watchmen* (ver nota 161), p. 380.

Borsellino serviu-se deste texto para enquadrar historicamente a própria figura de Moore, mas a investigadora não teve em conta que o escritor evocava, com ele, o estatuto atingido pelas vanguardas musicais, com o propósito de exteriorizar o temperamento elitista da sua personagem.

Um outro exemplo surge na página 222. Numa conversa entre Laurie/Silk Spectre II e Dan/Nite Owl II, a primeira refere que vai assistir a um concerto da banda fictícia Pale Horses. Seguidamente, utilizando os balões de diálogo, Moore voltava a enumerar os gostos musicais de ambas as personagens (Figura 28), confrontando as preferências clássicas de Dan com as contemporâneas de Laurie.



Figura 28. Alan MOORE e Dave GIBBONS, *Watchmen: The Deluxe Edition* [1987] (Burbank: DC Comics, 2013), p. 222.

Cabe dizer que este mecanismo, que relaciona as referências musicais com o mundo mental das personagens, constitui uma raridade em ambas as versões de *Watchmen*. Embora alguns eventos musicais permitam de facto entrever o carácter dos protagonistas, parece prevalecer neles outro fim, sendo a psicologia das personagens confiada a recursos expressivos de outro tipo.

### III.2.6. Formato e música preexistente: equivalências e assimetrias

Identificámos até aqui quatro funções desempenhadas pela música preexistente, quer no filme, quer no romance gráfico, a saber: *função dissonante*, as referências

musicais contrariam os acontecimentos retratados nas imagens; *função estrutural*, os intertextos musicais organizam a informação; *função de cronotopo*, as referências musicais definem uma construção espacial e temporalmente determinada; *função descritiva da psicologia das personagens*, a música transmite o mundo interior, processos mentais, carácter, etc. das mesmas.

FUNÇÃO	FILME	ROMANCE GRÁFICO	FUNÇÃO
Dissonante Personagem Estrutural	<i>Unforgettable</i>	<i>Unforgettable</i>	Personagem
Estrutural Cron.* Passado Dissonante	<i>The Times They Are [...]</i>	<i>The Times They Are [...]</i>	Dissonante
Cron. Presente Dissonante	<i>99 Luftballons</i>	<i>Neighborhood Threat</i>	Cron. Presente
Cron. Passado Estrutural	<i>The Sound of Silence</i>	<i>The Comedians</i>	Estrutural Cron. Presente
Cron. Passado	<i>Cavalcada das Valquírias</i>	<i>Cavalcada das Valquírias</i>	Dissonante
Cron. Passado	<i>Me and Bobby McGee</i>	Imagem de gira-discos	Cron. Passado
Cron. Passado	<i>I'm Your Boogie Man</i>	-	-
Personagem	<i>You're My Thrill</i>	<i>You're My Thrill</i>	Personagem
Estrutural	<i>Satyagraha</i>	-	-
Estrutural	<i>Something She Has to Do</i>	-	-
Estrutural	<i>Prophecies/Pruitt-Igoe</i>	-	-
Personagem Cron. Presente	<i>Everybody Wants to Rule The World</i>	"Cage, Stockhausen, Penderecki [...]"	Personagem
Dissonante	<i>Hallelujah</i>	<i>You're My Thrill</i>	Dissonante
Cron. Presente	<i>Clyde</i>	-	-
Estrutural Cron. Passado	<i>All Along The Watch Tower</i>	<i>All Along The Watch Tower</i>	Estrutural Cron. Passado
Estrutural	<i>Requiem Aeternam</i>	-	-
Estrutural Cron. Presente	<i>Desolation Row</i>	<i>Desolation Row</i>	Estrutural Cron. Passado
Estrutural Cron. Presente	<i>First We Take Manhattan</i>	<i>Sanities</i>	Estrutural Cron. Presente

\*Cronotopo

Tabela 2. Equivalências e divergências musicais em *Watchmen*.

Colocando em paralelo as referências musicais da versão cinematográfica e as da BD, a Tabela 2 faz emergir as funções que cada um dos meios potencia, permitindo perceber como, ao interagir com diferentes contextos, uma mesma referência musical pode ocasionar efeitos equivalentes ou assimétricos.<sup>183</sup>

Nos casos em que aquele paralelismo se não verifica, são confrontadas as distintas referências musicais que cada uma das versões associa a um mesmo evento narrativo. É

<sup>183</sup> Uma tabela de análise audiovisual mais completa encontra-se no *Apêndice D*.

o que sucede, por exemplo, com o episódio do enterro de Comedian, durante o qual os outros super-heróis refletem sobre remotos acontecimentos (o *cronotopo passado*). Acompanhado no filme por *The Sound of Silence*, êxito de 1964 interpretado pelos novaiorquinos Simon & Garfunkel, é emoldurado no romance gráfico por uns versos de *The Comedians*, composta por Elvis Costello em 1984: “And I’m up while the dawn is breaking, even though my heart is aching. I should be drinking a toast to absent friends, instead of these comedians.”<sup>184</sup> O nexos entre estas referências não reside, portanto, numa identidade comum que se não verifica, mas na equivalência estrutural que resulta de delimitarem ambas o mesmo fragmento do argumento.

Por outro lado, há ocasiões em que a inclusão de uma mesma referência em ambos os meios, como a *Cavalcada das Valquírias* de Richard Wagner ou *Unforgettable* de Nat King Cole, revela usos díspares. Camila Figueiredo sugeriu que a presença da *Cavalcada das Valquírias* na sequência cinematográfica onde se narra a atividade militar de Jon/Dr. Manhattan durante a Guerra do Vietname segue

“a long tradition of using of this classical piece in films accompanying military actions [...] But, perhaps, the most evident inspiration for the use of Wagner’s opera in that particular sequence in *Watchmen* is Francis Ford Coppola’s *Apocalypse Now* (1979) [...] It could therefore be said that the use of Wagner’s piece in that specific context in *Watchmen* is an intertextual reference that transforms the meaning of that episode, as spectators are led to remember the story of Coppola’s film.”<sup>185</sup>

Esta recontextualização da obra de Wagner mencionada por Figueiredo permite-nos definir a referência em questão como agente do *cronotopo passado*. Em contrapartida, Moore utilizou a *Cavalcada das Valquírias* para potenciar o patetismo de uma cena descrita por Hollis Mason/Nite Owl I nas suas memórias. Consequentemente, o vínculo estabelecido entre estes dois usos reside apenas no material citado, fruto, talvez, da reverência expressada pelo realizador do filme para com a BD.

*Unforgettable* (Figura 29) é em ambas as versões um acompanhamento diegético de um anúncio publicitário. Porém, as circunstâncias em que este anúncio irrompe variam

---

<sup>184</sup> MOORE - GIBBONS, *Watchmen* (ver nota 161), p. 70.

<sup>185</sup> Camila FIGUEIREDO, «Hollywood goes Graphic: The Intermedial Transposition of Graphic Novels to Films» (Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras Universidade Federal de Minas Gerais, 2010), p. 93.

de um meio para outro, causando em cada caso efeitos opostos, como assinalou Figueiredo:

“In the graphic novel [...] *Unforgettable* serves as soundtrack for the almost-consummated love scene that follows. In the film [...] [it] appears in the first sequence of the movie, as Edward Blake watches TV at home, right before he is attacked and killed. In this sense, the romantic song lyrics and the idea of nostalgia is not connected to Laurie and Dan’s relationship anymore. Instead, it serves to illustrate Blake’s longing for glamorous past times.”<sup>186</sup>

Focada no estudo das personagens, a investigadora não tinha em conta, no entanto, a função estrutural que esta referência também desempenha na versão cinematográfica. *Unforgettable* aparece de novo na sequência em que Laurie/Silk Spectre II decide acabar o seu relacionamento com Jon/Dr. Manhattan e ficar uns dias em casa de Dan/Nite Owl II. Tendo sido ouvida –com ânimo dissonante– durante o assassinato de Comedian na primeira sequência do filme, a melodia provoca agora certo suspense, que se dilui, finalmente, ao ser sugerido um amor incipiente entre Laurie e Dan. Uma vez mais, a referência musical, apesar de coincidente em ambos os meios, assume um papel assimétrico no contexto de cada um deles.

Vários dos excertos musicais que são ouvidos no filme não têm, por outro lado, conexão aparente com o romance gráfico. *I’m Your Boogie Man*, de KC, e *Clyde*, de Waylon Jennings, por exemplo, formam parte dos *cronotopos passado e presente*, respetivamente, enquanto a alusão ao *Requiem* de Mozart serve para marcar dramaticamente o desfecho da história.

Resta ainda destacar o uso de excertos musicais que respondem em simultâneo a dois ou mais mecanismos expressivos. Este fenómeno, dada a própria natureza sonora do meio, manifesta-se com mais clareza no filme, permitindo penetrar com maior facilidade nas camadas de significado que as referências musicais carregam, multiplicando consequentemente o efeito das mesmas.

---

<sup>186</sup> FIGUEIREDO, «Hollywood goes Graphic» (ver nota 185), p. 95.



Figura 29. Alan MOORE e Dave GIBBONS, *Watchmen: The Deluxe Edition* [1987] (Burbank: DC Comics, 2013), p. 225.

### III.3. Música de fosso: equivalências audiovisuais

#### III.3.1. Protagonismo da imagem

Os acontecimentos musicais analisados nos tópicos anteriores interagem essencialmente com elementos pertencentes ao âmbito da palavra. Examinaremos agora o nexos que uma parte da música de *Watchmen* estabelece com aspetos exclusivamente gráficos.

Durante a sequência cinematográfica em que Laurie/Silk Spectre II e Jon/Dr. Manhattan põem fim ao seu relacionamento amoroso, a música do filme utiliza –minuto 0.55.40– materiais de *Protest*, terceira cena do segundo ato da ópera *Satyagraha*, composta por Philip Glass. Mais tarde –minuto 0.57.30– assistimos a outra sequência em que se expõe paralelamente o desabafo de Laurie/Silk Spectre II com Dan/Nite Owl II e a solidão de Jon/Dr. Manhattan num quarto de hotel. Desta vez, as imagens são acompanhadas por uma reciclagem de *Something She Has to Do*, pertencente à partitura que Glass compôs para o filme *The Hours* (Stephen Daldry, 2005). Finalmente, na sequência em que Jon/Dr. Manhattan se exila no planeta Marte para refletir sobre o seu próprio passado, ouvimos o excerto *Prophecies*, concebido originalmente para o documentário *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1982), seguido de *Pruitt Igoe* (da partitura da mesma fita), acompanhando o *flashback* do acidente que provocara os superpoderes de Jon/Dr. Manhattan.



O uso destes excertos não responde ao acaso. O fiasco do complexo urbanístico Pruitt Igoe ou a crítica ecologista à sociedade contemporânea presente em *Koyaanisqatsi*<sup>187</sup> estabelecem, através de Glass, vínculos com o argumento do filme, como apontou Figueiredo:

“There is an evident parallel between the motifs of the two songs and their meaning in *Watchmen*. The decay of Pruitt-Igoe echoes the decay of the 1985 world conceived by Alan Moore and the demolition of the buildings reminds us of the nuclear destruction of New York and other cities, caused unintentionally by Dr. Manhattan. And the Hopi prophecies which serve as the theme for Phillip Glass’s song [...] foreshadow the nuclear disaster in the graphic novel.”<sup>188</sup>

Evocando simultaneamente o desabamento da realidade descrita em ambos os *Watchmen* e do mundo pessoal de Dr. Manhattan, a intertextualidade mencionada por Figueiredo é certamente relevante para a análise da sequência cinematográfica. Por outro lado, a estabilidade rítmica da música de Glass ouvida durante o exílio em Marte desta personagem parece também remeter para a divisão regular das vinhetas imperante no capítulo em que se inspira –intitulado *Watchmaker*.<sup>189</sup> Conseguimos assim vislumbrar um terreno rico em significados, que trataremos de aprofundar nos tópicos seguintes.

### III.3.2. Ritmo implícito

Durante a sequência cinematográfica –minuto 0.58.56– em que paralelamente se expõe a luta de Laurie e Dan contra o gangue dos “Knot Tops” e o momento em que Dr. Manhattan descobre que os seus poderes causaram tumores noutras pessoas, o espectador ouve a faixa *What About Janie Slater*, pertencente à partitura do filme,<sup>190</sup> composta por Tyler Bates. Esta faixa imita o estilo dos excertos de Glass citados no ponto anterior.

O minimalismo que caracteriza a obra de Glass ganha assim certa relevância no *Watchmen* cinematográfico. Esta corrente musical tem adquirido um estatuto específico dentro do cinema recente, como apontou Kathryn Kalinak: “Avoiding emotional

---

<sup>187</sup> Charles Merrell BERG, «Philip Glass on Composing for Film and Other Forms: The Case of *Koyaanisqatsi* », *Journal of Dramatic Theory and Criticism* (Fall 1990), pp. 301-20, ver p. 305.

<sup>188</sup> FIGUEIREDO, «Hollywood goes Graphic» (ver nota 185), p. 97.

<sup>189</sup> MOORE - GIBBONS, *Watchmen* (ver nota 161), p. 110.

<sup>190</sup> Tyler BATES, *Watchmen: Original Motion Picture Score* (álbum formato digital Reprise, 2009).

triggers, Minimalist scores gravitate instead to the structures of the film, deliberately leaving audience to respond emotionally on their own”, utilizando para isso “repetitive musical figures, which disturb conventional notions of rhythm and time”.<sup>191</sup> Cabe destacar que as sequências que nos ocupam estão repletas de saltos espaciais e temporais, monólogos interiores e discursos paralelos. Por conseguinte, as propriedades que a prática cinematográfica tem outorgado ao minimalismo musical servem aqui para suprir a aparente falta de continuidade dos acontecimentos narrados e ilustrar o desapego emocional que caracteriza a personagem de Jon/Dr. Manhattan, situando o espectador numa espécie de esfera atemporal e distante.

Se é certo que a música preexistente ouvida no filme estabelece nexos com a escrita de Moore, este estilo minimal parece também evocar elementos gráficos. Observemos, por exemplo, as páginas em que se descreve o desabafo de Laurie e a solidão de Dr. Manhattan no quarto de um hotel (Figura 30). Estas páginas dividem-se em nove vinhetas idênticas, igualdade que ressoa com o decorrer dos ponteiros de um relógio – símbolo recorrente em *Watchmen* –, produzindo um efeito similar ao que seria depois criado pelos padrões rítmicos repetitivos de *Something She Has to Do* na sequência cinematográfica correspondente.

A divisão regular da página quebra-se mais tarde, ao descrever paralelamente o combate de Laurie e Dan contra o gangue “Knot Top” e o estado anímico de Dr. Manhattan (Figura 31). Por sua vez, na sequência cinematográfica correspondente, a música composta por Bates alterna o mencionado estilo minimal com ruídos artificiais, sintetizadores e notas longas que, acrescentando-lhe um elemento de perturbação rítmica, potenciam uma atmosfera de desassossego.

---

<sup>191</sup> Kathryn KALINAK, *Film Music: A Very Short Introduction* (New York: Oxford University Press, 2010), p. 69.



Figura 30. Alan MOORE e Dave GIBBONS, *Watchmen: The Deluxe Edition* [1987] (Burbank: DC Comics, 2013), pp. 84-5.



Figura 31. Alan MOORE e Dave GIBBONS, *Watchmen: The Deluxe Edition* [1987] (Burbank: DC Comics, 2013), pp. 89-90.

Finalmente, no quarto capítulo do romance gráfico, onde predominam de novo as nove divisões regulares, encontramos uma vinheta que, ocupando os dois terços inferiores da página, ilustra o acidente em que Jon se transformava em Dr. Manhattan (Figura 32). No minuto 1.08.16 do filme, no episódio correspondente, um plano idêntico irrompe no ecrã. O excerto de *Glass Prophecies*, caracterizado por uma litania melódica

acompanhada por quatro notas ascendentes, dissolve-se então no andamento rápido de *Pruitt Igoe*, onde imperam os ritmos sincopados.

Esta capacidade de sugerir ritmo através de vinhetas já foi apontada por Eisner e McCloud.<sup>192</sup> É possível assim afirmar que, em *Watchmen*, a regularidade das vinhetas se traduz cinematograficamente num acompanhamento musical minimalista, enquanto a irregularidade espacial provoca instabilidade sonora. Esta ideia permite-nos estabelecer uma equivalência direta entre a dimensão visual da BD e a música do filme.

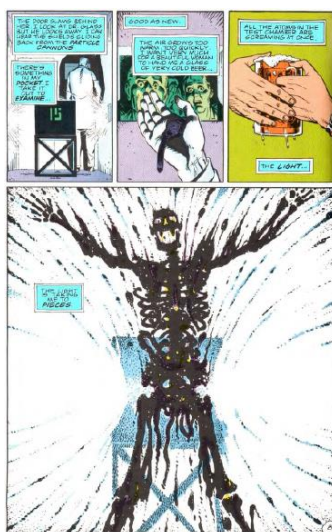


Figura 32. Alan MOORE e Dave GIBBONS, *Watchmen: The Deluxe Edition* [1987] (Burbank: DC Comics, 2013), p.118.

### III.3.3. Música de fosso enquanto cronotopo-base

Examinando a partitura composta por Bates, são reconhecíveis alguns dos mecanismos identificados anteriormente na nossa análise da música preexistente. Dos cronotopos representados no romance gráfico *Watchmen*, pelo menos um –o tempo presente, momento de crise urbana e instabilidade geopolítica– tem reflexos na música de fosso, que expressa “some of the classic feeling of 80’s music of pop culture”,<sup>193</sup> como

<sup>192</sup> EISNER, *Comics and Sequential Art* (ver nota 6), pp. 23-38; MCCLOUD, *Understanding Comics* (ver nota 2), pp. 94-117.

<sup>193</sup> «Tyler Bates Talks Watchmen Score», *Watchmen Comic Movie* <<http://www.watchmencomicmovie.com/022809-watchmen-movie-tyler-bates.php>> (acedido em 1 de abril de 2019).

indicou o próprio Bates numa entrevista publicada pelo fanzine *watchmencomicmovie.com*:

“Watchmen is definitely an expression of what the 80’s could have been or maybe a distortion of the 80’s reality pop culture and politics [...] There are moments in the score where it definitely reflects that and you would probably say Blade Runner, because you hear us playing an CS-80 keyboard, which is pretty famously associated with that film but that’s pretty apparent in Jan Hammer’s work and Frank Zappa, so there’s a whole pod of influence at least as far as I’m concerned.”<sup>194</sup>

Contudo, a partitura de *Watchmen* não se limita a retratar um período histórico. Por exemplo, a faixa do álbum intitulada *I Love You Mum*,<sup>195</sup> interpretada a solo na guitarra e ouvida durante a penúltima cena do filme, enfatiza, através da própria natureza do instrumento, a reconciliação entre Laurie/Silk Spectre II e a sua mãe: “[F]ingers touching and scratching on strings and other sounds like that can connect on a more intimate level than other instruments”,<sup>196</sup> apontou o compositor, que penetrava assim na dimensão psicológica das personagens. Exemplos similares podem ser encontrados ao longo do filme:

“There are, let’s say, textural motifs that are occurring with different characters or relationships. There is a little bit more of a whimsical 80’s/superhero vibe between Laurie/Silk Spectre and Dan/Nite Owl, that’s kind of like their vibe, and of course Dr. Manhattan, a lot of his stuff occurs with a Phillip Glass piece. Then there’s that time keeping element and the music that’s associated with him, and that’s the nostalgia that is pretty much part of the other characters. Of course, we come to Rorschach and he’s a psychopath and the music associated with him is much more in that headspace.”<sup>197</sup>

Estas estratégias —a sugestão de um cronotopo específico, de sentimentos como a nostalgia, e de traços de personalidade— servem ainda para integrar a música preexistente no material de Bates e situar a partitura do filme na mencionada reflexão temporal que define ambas as versões de *Watchmen*.

---

<sup>194</sup> «Tyler Bates Talks *Watchmen* Score» (ver nota 193).

<sup>195</sup> BATES, *Watchmen: Original Motion Picture Score* (ver nota 190).

<sup>196</sup> «Tyler Bates Talks *Watchmen* Score» (ver nota 193).

<sup>197</sup> «Tyler Bates Talks *Watchmen* Score» (ver nota 193).

Por sua vez, Bates frisou musicalmente o cronotopo onde se desenvolve o enredo principal do filme. Este cronotopo aparece representado por uma música de fosso próxima de um estilo característico da década de 1980, ouvida durante a maior parte da metragem. Desta forma, o compositor sugeriu a existência de um cronotopo-base, em torno do qual se articulam todos os outros, enquanto acontecimentos explicativos.

#### **III.3.4. Regresso aos clássicos: *Tales of The Black Freighter***

Existe ainda um excerto cinematográfico intitulado *Tales of the Black Freighter*,<sup>198</sup> incluído na versão estendida do filme *Watchmen*, cuja música de fosso parece mais uma vez remeter para a dimensão visual do romance gráfico. *Tales of the Black Freighter* inspira-se numa BD homónima intercalada por Moore e Gibbons entre as vinhetas da história principal, das que se diferencia mediante a cor e o desenho (Figura 33), imitando o estilo de um tipo de BD popularizada nos Estados Unidos durante a década de 1950, como apontou Di Liddo:

“Besides offering elucidations about the narrative structure [...], the text [*Tales of the Black Freighter*] calls to memory the great popularity of the horror comics –and in particular the ones dealing with pirates– published by William Gaines’s E.C.”<sup>199</sup>

Porém, essa intertextualidade gráfica desaparece na adaptação de *Tales of the Black Freighter* ao grande ecrã (Figura 34). Embora o realizador filmasse este fragmento em formato de animação, distinguindo-o assim do resto da fita, não se advertem no estilo dos desenhos animados quaisquer paralelismos com as vinhetas equivalentes do romance gráfico.

Já a música composta por Bates para *Tales of the Black Freighter* parece, pelo contrário, recuperar essa vontade retrospectiva que percebíamos na BD. O músico aproximou-se assim da impressão causada por esta parte do argumento:

“It’s definitely much more poetic and literal in a story telling sensibility [...] I also wanted the music to feel a little bit older in its sensibilities than the music from

---

<sup>198</sup> Daniel DELPURGATORIO e Mike SMITH, *Watchmen: Tales of the Black Freighter* (DVD Warner Bros. Entertainment Inc., 2009), 26 min.

<sup>199</sup> DI LIDDO, *Alan Moore: Comic as Performance* (ver nota 58), p. 59.



Watchmen [...] I don't really know how to describe it to you very clearly in verbiage, but that was my goal with the music."<sup>200</sup>

Em *Tales of the Black Freighter*, a música de Bates caracteriza-se por recorrer à técnica do *underscoring*, pelo predomínio de harmonias tonais e pelo uso de grandes massas sonoras, elementos que parecem remeter o espectador para o estilo dos compositores do cinema clássico norte-americano. A reação de Bates à intertextualidade visual referida por Di Liddo corrobora, por outro lado, a conexão música-imagem que identificámos na nossa análise dos excertos minimalistas.



Figura 33. Alan MOORE e Dave GIBBONS, *Watchmen: The Deluxe Edition* [1987] (Burbank: DC Comics, 2013), p.78.



Figura 34. Fotograma de *Watchmen: Tales of the Black Freighter* (DelPurgatorio e Smith, 2009).

O *Tales of the Black Freighter* cinematográfico conclui ainda com *Pirate Jenny* – escrita por Berthold Brecht e Kurt Weill, interpretada aqui por Nina Simone – de cujos

<sup>200</sup> «Tyler Bates Talks *Watchmen* Score» (ver nota 196).

versos Moore tomou o título da sua BD fictícia:<sup>201</sup> “There's a ship / The Black Freighter / With a skull on its masthead / Will be coming in”. O nexó que esta canção estabelece com este excerto do filme fundamenta-se assim no âmbito da palavra. Contudo, consideramos que a música composta por Bates para esta *mise en abyme*, ao evocar a intertextualidade visual do romance gráfico, penetra ainda com mais profundidade no universo *Watchmen*.

### III.4. Conclusões

#### III.4.1. Transversalidade das referências musicais

Tal como observámos neste capítulo, o universo *Watchmen* revela-se particularmente rico para a Musicologia, devido às numerosas conexões que a música do filme estabelece com as referências musicais do romance gráfico. Segundo os próprios autores, tais referências pretendiam fazer da BD uma obra única, inovadora e complexa, capaz de dignificar um meio anteriormente marginalizado. A equipa criativa do filme pareceu seguir um propósito semelhante, abandonando por conseguinte os hábitos musicais do cinema de super-heróis.

Também observámos como a fundamentação da nossa análise na reflexão sobre a filosofia do tempo mencionada por Berlatsky fazia emergir processos análogos em ambas as versões. Em *Watchmen*, a música infiltra-se nos acontecimentos narrativos e no entendimento dos mesmos por parte das personagens; transmite realidades espaço-temporais que outorgam veracidade ao argumento, aproximando-o de um contexto reconhecível pelos leitores/espectadores; e finalmente, a um nível metaliterário, materializa aspetos essencialmente gráficos, como o ritmo ou o estilo.

Examinando estes processos, conseguimos estabelecer equivalências e assimetrias entre as dimensões musicais de cada versão, fundamentadas quer no âmbito da palavra, quer na sua dimensão visual. Porém, isto não significa que cada evento musical se relacione de maneira exclusiva com um aspeto da narrativa. Relembremos, por exemplo, os excertos de Glass, que simultaneamente aludem a aspetos gráficos, como a divisão da página, e literários, pela intertextualidade que carregam.

---

<sup>201</sup> BORSELLINO, «How the Ghost of You Clings: *Watchmen* and Music» (ver nota 176), p. 27.



### III.4.2. Uma proposta analítica: o *audiotexto*

Em *Heavy Rotation*, Mathew Caley serviu-se da teoria poética que Ezra Pound construiu sobre o ideograma chinês –concebido como ponto de encontro entre três conceitos independentes, imagem, texto e som, do qual emerge um novo significado– para analisar a sequência inicial do filme *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979): “Within a film, these elements form a triangle of inter-relation, but not one where each element of the triangle can be separately delineated from each other – they merge, overlap, leak into each other”.<sup>202</sup> Para ilustrar esta teoria, o investigador propôs o seguinte esquema:

#### *Image*

*Filmic ‘shots’ or sequence of shots/stills.*

*Specific objects/images within the above.*

#### *Text*

*Film-script, dialogue, ‘original’ source, text or book,  
sub-titles/inter-titles/song lyrics heard or inferred.*

#### *Sound*

*Diegetic, non-diegetic sound:  
Music, natural or substituted sound.*

Quaisquer significados emanados do filme eram assim fruto de uma profunda interdependência entre estes três elementos.

McCloud sugeriu uma teoria semelhante no tocante à arte sequencial. Segundo este autor, a narrativa gráfica surge como resultado de um equilíbrio estético entre vários recursos expressivos –nomeadamente texto e imagem– tomados de outros meios artísticos.<sup>203</sup> Uma abordagem da arte sequencial que parta de uma perspectiva musicológica pode correr o risco de examinar separadamente estes recursos em detrimento da simbiose dos mesmos –simbiose da qual emana a própria narrativa gráfica.

Por este motivo, propomos examinar a narrativa gráfica tendo em vista o estabelecimento de um *audiotexto*, inferido desse tecido interdependente de mecanismos expressivos. Tendo em conta a profunda conexão texto-música-imagem que implica, o

---

<sup>202</sup> Matthew CALEY, «Heavy Rotation», em *Pop Fiction: The Song in Cinema*, editado por Steve Lannin e Matthew Caley (Portland: Intellect, 2005), p. 31.

<sup>203</sup> MCLOUD, *Understanding Comics* (ver nota 2), p. 156.

conceito de *audiotexto* pode vir a ser, do nosso ponto de vista, um instrumento de extrema utilidade para a Musicologia.

O cinema assenta em códigos profundamente enraizados que, em certa medida, concertam recursos literários, pictóricos e musicais. O estudo destes últimos, tendo em conta os inegáveis vínculos da BD com a sétima arte, permite nutrir a nossa proposta de *audiotexto* com uma literatura consolidada. Para além disso, a grande profusão de filmes baseados em BD possibilita comprovar a eficácia do conceito, através do exame das possíveis conexões estabelecidas entre realizadores e compositores de música para cinema e os eventuais *audiotextos* das obras adaptadas.

Em *A Audiovisão: som e imagem no cinema*, Michel Chion recomendou uma aproximação abrangente à análise cinematográfica –uma aproximação que, sem tratar de perceber separadamente os canais visual e sonoro, se deixasse “hipnotizar pela técnica”.<sup>204</sup> O investigador propôs ainda a procura de elementos visuais no som, como a impressão de textura ou de matéria, e de efeitos sonoros na imagem, no caso da montagem– ideia que resume bem a meta final da nossa proposta: inferir impressões musicais e sonoras de todos os mecanismos expressivos utilizados por uma arte de natureza silenciosa.

Excetuando talvez o trabalho de Tim Summers,<sup>205</sup> a crítica musicológica não teve até à data em conta a importância da dimensão gráfica na BD. Investigadores como Borsellino ou Figueiredo concentraram-se em aspetos intertextuais ou históricos, esquecendo a repercussão da música na imagem, mesmo sendo a BD um meio eminentemente visual. Esperamos que o conceito de *audiotexto* e o seu desenvolvimento no futuro possam servir para expandir a visão da Musicologia no tocante ao estudo da arte sequencial.

---

<sup>204</sup> Michel CHION, *A Audiovisão: som e imagem no cinema*, traduzido por Pedro Elói Duarte (Lisboa: Texto&Grafia, 2011), p. 108.

<sup>205</sup> SUMMERS, «‘Sparks of Meaning’» (ver nota 42).

## IV. Estudo de caso: *Batman: The Killing Joke*

### IV.1. Introdução

Este capítulo examinará o *audiotexto* –conceito introduzido no capítulo anterior– do número musical que a personagem de Joker executa nas páginas do romance gráfico *Batman: The Killing Joke*, publicado pela DC Comics em 1988 com argumento de Alan Moore e desenhos de Brian Bolland.<sup>206</sup> Esta BD possui uma versão cinematográfica homônima, realizada por Sam Liu em 2016, em formato de animação.<sup>207</sup> Tendo-nos focado até aqui em filmes de imagem real, *The Killing Joke* concede-nos a oportunidade de explorar o tratamento que este tipo de cinema faz da música gráfico-narrativa.

Em primeiro lugar, trataremos de constatar a existência de uma arquitetura musical nas vinhetas do romance gráfico, fundamentada na capacidade semiótica da página gráfico-narrativa. Esta capacidade manifesta-se, segundo Baetens e Frey, no eixo estabilidade/instabilidade tanto da forma como dos conteúdos,<sup>208</sup> remetendo-nos para a alternância relaxamento/tensão da frase musical. Os mesmos investigadores destacaram também a importância do texto escrito, recuperando, através de Terry Harpold, a “gramatextualidade” de Jean-Gérard Lapacherie, que reconhecia no texto uma substância gráfica, independente do discurso.<sup>209</sup> Os caracteres tipográficos –junto com o seu lugar na vinheta e nos balões de diálogo ou pensamento, a sua inclusão na realidade representada, as onomatopeias, etc.– carregam assim um significado extra que interage com essa dicotomia estabilidade/instabilidade.<sup>210</sup> A análise do poema que Joker canta em *The Killing Joke* será essencial para fazer emergir a arquitetura musical da sequência.

Por sua vez, Summers propôs uma série de ferramentas (Tabela 3) destinadas a inferir uma música virtual da BD, que servirão para reconstruirmos a substância musical das nossas vinhetas.

---

<sup>206</sup> Alan MOORE e Brian BOLLAND, *Batman: The Killing Joke: The Deluxe Edition* [1988] (Burbank: DC Comics, 2008).

<sup>207</sup> Sam LIU, *Batman: The Killing Joke* (DVD Warner Bros. Animation, 2016), 69 min.

<sup>208</sup> BAETENS - FREY, *The Graphic Novel* (ver nota 3), p. 131.

<sup>209</sup> Terry HARPOLD, *Ex-foliations: Reading Machines and the Upgrade Path* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009), p. 89.

<sup>210</sup> BAETENS - FREY, *The Graphic Novel* (ver nota 3), p. 153.

<i>Musical intersection</i>		<i>Analysis questions</i>
Performed/actualized music		a) What sonic environment or ‘virtual soundtrack’ is created by the indication of music? Is this ‘visualized sound’? What is the relationship between the music and (i) conceptions of a diegetic world, (ii) narrative agencies?
		b) Is a point of hearing created?
		c) What temporal properties are created through the presence of the music?
		d) Who or what makes music, and why?
		e) Is there an implied empathetic or anempathetic dimension to the musical presentation? Is the reader encouraged to understand the musical event as ironic in any respect?
Cited and unsounded music	Reference made to music and musicians from real world in comic	a) Is the depiction of a real-world pop star primarily a promotional exercise? Why might this be appropriate for the musician?
		b) Why are these particular pieces of music/artists cited? What extra-comic associations do they bring with them?
		c) How are the musics/musicians referenced?
		d) Why does the comic engage in such citation? Are citations ostentatiously textually signaled?
		e) How do the citations relate to other aspects of the text?
	Reference made to fictional music and musicians in comic	a) Are there real-world analogues for the particular fictional musicians?
		b) How are the fictional musics/musicians presented? How do they compare with any real-world musics/musicians cited?
		c) How are the musics/musicians referenced?
		d) Why does any reference to music exist in the comic at all?

*Tabela 3.* Tim SUMMERS, «‘Sparks of Meaning’: Comics, Music and Alan Moore», *Journal of the Royal Musical Association* 140/1 (2015), pp. 121-62, ver p. 157.

Finalmente, procederemos à análise da sequência do filme correspondente, com o propósito de corroborar o *audiotexto* extraído do material original, tentando, por último, esclarecer em que medida a técnica cinematográfica (neste caso, animada) influi ao adaptar a música da BD ao cinema.

## IV.2. Estrutura e formato

### IV.2.1. Estrutura musical no romance gráfico

O ponto de inflexão marcado por romances gráficos como *Watchmen* e *The Dark Knight* provocou a finais da década de 1980 uma revisão violenta e crua dos super-heróis norte-americanos clássicos.<sup>211</sup> Desta tendência revisionista nasceu o romance gráfico *Batman: The Killing Joke*, caracterizado por “its inclusion of quite miserable scenes of torture”.<sup>212</sup> O evento musical que aqui nos ocupa ocorre durante uma destas cenas perturbadoras (Figura 35) e serve para narrar a tortura que Joker, célebre antagonista de Batman, inflige à personagem do comissário Gordon. Acompanhado por um grupo de

<sup>211</sup> BAETENS - FREY, *The Graphic Novel* (ver nota 3), p. 92.

<sup>212</sup> BAETENS - FREY, *The Graphic Novel* (ver nota 3), p. 92.

anões, este atravessa numa vagoneta um túnel repleto de ecrãs onde se emite, de maneira intercalada, a *performance* musical de Joker e a violação da filha do comissário.







Figura 35. Alan MOORE e Brian BOLLAND, *Batman: The Killing Joke: The Deluxe Edition* [1988] (Burbank: DC Comics, 2008), pp. 29-30.

Summers afirmou, ao examinar outro número musical pertencente ao romance gráfico *V for Vendetta*, que Moore apresenta os acontecimentos “in such a manner that the reader is given the architecture of a musical entity”, insinuando “certain verse and phrase structure.”<sup>213</sup> Seguidamente, o investigador sugeriu várias estratégias mediante as quais o escritor consegue representar acontecimentos musicais no meio gráfico-narrativo: “[T]he line variation and rhyme scheme create a distinct sense of musical and lyrical phrasing, which is assisted by the spacing and presentation of the text in the panels.”<sup>214</sup>

<sup>213</sup> SUMMERS, «‘Sparks of Meaning’» (ver nota 42), p. 132.

<sup>214</sup> SUMMERS, «‘Sparks of Meaning’» (ver nota 42), p. 134.

Estas estratégias são também evidentes no número musical de *The Killing Joke*. Na Tabela 4 observamos que a rima e a divisão espacial do texto sugerem a existência de versos e estrofes, corroborados por elementos como o negrito, os caracteres em branco e os hífenes, que nos remetem para a “gramatextualidade” de Harpold e Lapacherie.

Pág.	Vinheta	Balão	Letra	Estrutura implícita
29	3	1	“WHEN THE <b>WORLD</b> IS FULL OF <b>CARE</b> AND EVERY <b>HEADLINE</b> SCREAMS <b>DESPAIR</b> , WHEN ALL IS RAPE, STARVATION, WAR AND LIFE IS <b>VILE</b> ...”	Estrofe: A - A - B
29	4	1	“THEN THERE’S A CERTAIN THING I <b>DO</b> WHICH I’ <b>SHALL</b> PASS ALONG TO YOU, THAT’S ALWAYS GUARANTEED TO MAKE ME <b>SMILE</b> ...”	Estrofe: A - A - B
29	4	2	“I GO <b>LOO-OO-OONY</b> AS A LIGHT-BULB BATTERED BUG, SIMPLY <b>LOO-OO-OONY</b> , SOMETIMES FOAM AND CHEW THE RUG...”	Refrão: A - B - A - B
29	5	1	“MISTER, LIFE IS <b>SWELL</b> IN A <b>PADDED CELL</b> , IT’LL CHASE THOSE BLUES <b>AWAY</b> ...”	Estrofe: A - A - B
29	5	2	“YOU CAN TRADE YOUR GLOOM FOR A RUBBER ROOM. AND INJECTIONS TWICE A DAY!”	Estrofe: A - A - B
29	6	1	“JUST GO <b>LOO-OO-OONY</b> , LIKE AND <b>ACID CASUALTY</b> , OR A <b>MOO-OO-NIE</b> , OR A PREACHER ON T.V. [ESPAÇO] WHEN THE HUMAN RACE WEARS AN ANXIOUS FACE, WHEN THE BOMB HANGS OVERHEAD, WHEN YOUR KID TURNS BLUE, IT WON’T WORRY YOU, YOU CAN SMILE AND NOD INSTEAD”	Refrão: A - B - A - B  Estrofe: A - A - B  Estrofe: A - A - B
30	1	1	“WHEN YOU’RE <b>LOO-OO-OONY</b> , THEN YOU JUST DON’T GIVE A FIG...”	Refrão: A - B
30	2	1	“MAN’S SO <b>PU-UU-UNY</b> , AND THE UNIVERSE SO <b>BIG</b> ...!”	Refrão: A - B
30	3	1	“IF YOU <b>HURT</b> INSIDE, GET <b>CERTIFIED</b> , AND IF LIFE SHOULD TREAT YOU BAD...”	Coda: A - A - B
30	4	1	“DON’T GET <b>EE-EE-EVEN</b> , GET <b>MAD</b> !”	Coda: B

Tabela 4. Sequência musical do romance gráfico *The Killing Joke*.

Conseguimos assim fazer emergir a estrutura do material, constituída por duas estrofes e um refrão –caracterizado pelo uso reiterativo do hífen– que se repetem três vezes antes de finalizar com uma pequena coda, onde de novo o hífen insinua um *ritardando* “in the time-honoured singalong fashion”.<sup>215</sup> Uma sucessão de grandes planos

<sup>215</sup> SUMMERS, «‘Sparks of Meaning’» (ver nota 42), p. 134.

praticamente sem texto acentuam este *ritardando*, obrigando o leitor a deter-se na crueza das imagens.

Uma vez organizado o material mediante balões, rimas, hífenes, caracteres em branco ou negrito, tamanho das vinhetas, etc., o resto do processo musical compete ao leitor, como concluiu Summers:

“The reader may create a virtual melody that conforms to the frame provided by the text, but it will probably remain inexplicitly defined and unsounded. For all of the parameters set by Moore in the comic, he encourages the reader to perform an exercise in mental composition – the reader may create any melody that they ‘imagine’ the singer performs. Whereas a novel without images invites a reader to imagine their own visual incarnation of the action, in this visual (but silent) literary medium, the reader imagines their own musical realization of the song.”<sup>216</sup>

Podemos dizer que o excerto cinematográfico inspirado no número musical do romance gráfico materializa o processo proposto por Summers. Consideramos, portanto, necessário examinar a resposta do filme à estrutura inferida da obra gráfico-narrativa.

#### **IV.2.2. Estrutura musical na sequência cinematográfica**

O filme *The Killing Joke* inclui um evento musical que reproduz a *performance* inserida por Moore nas páginas da BD. Durante esta sequência, Joker canta na íntegra e de maneira diegética o texto dos balões que examinámos no tópico anterior. Escutando então a versão cinematográfica de *I Go Loony* – composta por Michael McCuiston, Kristopher Carter e Lolita Ritmanis, e intitulada assim nos créditos finais do filme – observamos que a mesma guarda certos paralelismos com a estrutura sugerida na BD.

Três acordes com uma sugestão de dominante (e um efeito sinistro provocado pelo trítono) antecedem a melodia interpretada por Joker, sobre um acompanhamento de cordas, na tonalidade de Ré menor. O acorde de tônica predomina durante os dois primeiros versos, concluindo o terceiro numa cadência à dominante sobre a palavra “vile”, seguida de uma pausa na voz. O esquema harmónico repete-se na segunda estrofe, finalizando desta vez sobre o texto “smile”. Desta forma, a sequência cinematográfica respeita as duas primeiras estrofes que inferimos a partir do texto de Moore.

---

<sup>216</sup> SUMMERS, «‘Sparks of Meaning’» (ver nota 42), p. 134.



Seguidamente, tem lugar uma modulação a Fá maior, tonalidade que prevalece durante o terceiro período. No entanto, a versão cinematográfica altera aqui a estrutura de Moore ao unificar as vinhetas quatro, cinco e seis –desta última, apenas a parte superior– da página 29 num único refrão, iniciado no verso “I go loo-oo-oony” e finalizado sobre uma cadência à dominante com “or a preacher on T.V.”.

Vale a pena destacar que os hífenes das vinhetas quatro e seis –com os quais o romance gráfico indica a existência de um refrão– traduzem-se em gestos melódicos similares e figuras rítmicas prolongadas, que acabam por caracterizar o estribilho do filme. Porém, a inclusão do texto “You can trade your gloom / for a rubber room. / And injections twice a day!” no refrão cinematográfico parece ter obedecido a razões métricas, uma vez que o encurtamento silábico destes versos sugere uma prosódia acelerada que dificulta a moldagem dos mesmos ao esquema estrófico utilizado anteriormente.

O espaço que na sexta vinheta da página 29 separa o refrão da estrofe é preenchido no filme por uma gargalhada de Joker, sucedida por duas estrofes em Ré menor que recuperam com ligeiras variações a progressão harmónica inicial. Estas estrofes terminam com uma cadência na tónica, após as palavras “overhead” e “instead”, respeitando novamente a estrutura do romance gráfico.

Por último, o regresso do refrão na versão cinematográfica coincide, mais uma vez, com os hífenes da BD. Este excerto final retoma a tonalidade de Fá maior e o esquema harmónico do primeiro refrão, concluindo com um *ritardando* e uma cadência imperfeita – finalizando a melodia a uma distância de sexta maior sobre a fundamental.

Relativamente à BD, apenas os hífenes e o uso reiterado de certas expressões permitem diferenciar entre estrofes e refrões. Assim, os compositores da versão cinematográfica parecem ter fundamentado as suas escolhas musicais no ritmo silábico insinuado pelo poema, mais do que na sua “gramatextualidade”. Por outro lado, a estrutura que deduzimos do romance gráfico parece necessitar de um maior desenvolvimento musical, uma vez que o refrão se repete em três ocasiões. Este facto implicaria um número musical demasiado grande, com a consequente quebra do ritmo cinematográfico.

### IV.3. Referências ao cinema musical

#### IV.3.1. Reminiscências do filme musical clássico na personagem de Joker

Na segunda vinheta da página 29, Joker pronuncia um discurso didático que remete para a forma como certos filmes clássicos de desenhos animados –pensemos, por exemplo, em *The Jungle Book* (Wolfgang Reitherman, 1967)– introduzem os seus números musicais. De seguida, o vilão parodia um célebre diálogo cinematográfico: “Music, Sam...”.<sup>217</sup> Porém, são poucos os elementos visuais que denotem efetivamente a existência de música no resto da sequência.

O romance gráfico apresenta o número musical de Joker através de uma emissão audiovisual, presenciada por Gordon durante a sua tortura. O vilão –vestindo uma anacrónica gravata, polainas e chapéu de palha que relembra os figurinos de Fred Astaire– aparece nos ecrãs a executar uma coreografia em companhia dos seus acólitos, filmada numa espécie de estúdio branco e vazio. Em *Contemporary Musical Film*, K.J. Donnelly e Beth Carroll mencionaram algumas características dos musicais clássicos norte-americanos: “[T]he big white sets, full orchestral scores, dancing stars and elaborate production numbers”.<sup>218</sup> Mediante a ausência de cenografia, o *ballet* e o figurino de Joker, Moore parece ter referenciado o ambiente dos filmes musicais da primeira metade do século XX. Esta referência seria fortalecida mais tarde com o acompanhamento orquestral da versão cinematográfica.

#### IV.3.2. “Simply Loony”: carácter experimental do musical cinematográfico

Tanto o romance gráfico como o filme *The Killing Joke* narram o percurso de Joker até à loucura, representada esta no seu age com a parafernália dos musicais clássicos norte-americanos. Em *All Talking! All Singing! All Dancing! Prolegomena: On Film Musicals and Narrative*, o investigador Per Hansen destacou a natureza experimental deste tipo de cinema: “[T]he film musical is an art form where anything goes”.<sup>219</sup> O musical revela-se assim a melhor maneira de retratar esse desvario mental, dada a sua

---

<sup>217</sup>MOORE - BOLLAND, *Batman: The Killing Joke* (ver nota 206), p. 29.

<sup>218</sup> K. J. DONNELLY e Beth CARROLL, *Contemporary Musical Film* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017), p. 2.

<sup>219</sup> Per Krogh HANSEN, «All Talking! All Singing! All Dancing! Prolegomena: On Film Musicals and Narrative», em *Intermediality and Storytelling*, editado por Marina Grishakova e Marie-Laure Ryan (Berlin: De Gruyter, 2010), p. 147.

capacidade para digerir o comportamento do vilão, absurdo e violento, cômico e repulsivo.

Porém, este comportamento entra em conflito com o espírito vitalista associado tradicionalmente ao musical norte-americano. O ato mais infame e controverso de Joker –a violação de Barbara “Batgirl” Gordon<sup>220</sup>– é exposto mediante um género musical flexível, onde imperam os temas cômicos ou amorosos e os argumentos triviais.<sup>221</sup> Esta incoerência extrema entre conteúdo e forma parece emanar diretamente da mente da personagem, um símbolo que Liu respeitou, transpondo o número musical para a sua versão cinematográfica.

#### IV.3.3. Romance gráfico / filme animado: encontros e desencontros

Relativamente ao enredo, no número musical do romance gráfico insiste-se na tortura do Comissário Gordon iniciada por Joker algumas páginas atrás e corrobora-se o crime cometido contra Barbara Gordon, insinuado na primeira parte da história. Mais tarde, após a chegada de Batman e a consequente fuga do vilão, Gordon ordena ao super-herói que capture Joker “by the book”.<sup>222</sup> Quer dizer, o Comissário continua a acreditar na lei apesar do martírio sofrido.

Tendo em conta o seu desempenho narrativo, conseguimos encaixar estas páginas na categoria “*Numbers which enrich the plot, but do not advance it*”, proposta por John Mueller no artigo *Fred Astaire and the Integrated Musical*:

“Musical numbers can be used to establish situation or atmosphere, or to display character. As such they attempt to contribute to the plot by deepening our knowledge of situation or character, although they may not actually change anything. In principle these numbers could be lifted from the plot without a loss in logic (because they underline or heighten something that has already been established in the

---

<sup>220</sup> Will BROOKER, «Batman's Killing Joke, and its 'edgy' rape storyline, is not a comeback I want to see», *The Guardian* <<https://www.theguardian.com/books/2016/jun/15/batmans-killing-joke-and-its-edgy-storyline-comeback-alan-moore>> (acedido em 22 de agosto de 2019); Noah BERLATSKY, «Why violence against women in film is not the same as violence against men», *The Guardian* <<https://www.theguardian.com/film/2016/jul/29/the-killing-joke-batgirl-violence-against-women-men>> (acedido em 22 de agosto de 2019).

<sup>221</sup> HANSEN, «All Talking! All Singing! All Dancing!» (ver nota 219), p. 148.

<sup>222</sup> MOORE - BOLLAND, *Batman: The Killing Joke* (ver nota 206), p. 42.

dialogue), but the audience would have a lessened appreciation for the situation or character.”<sup>223</sup>

O número musical do romance gráfico abrange então duas estratégias concorrentes: uma estratégia narrativa, encarnada pela personagem de Gordon, e outra não-narrativa, relacionada com a *performance* de Joker.

Por sua vez, o filme evidencia esta duplicidade ao situar o elemento não-narrativo –representado no romance gráfico através de balões pontiagudos e imagens riscadas que sugerem a existência de uma fonte eletrônica– num ambiente físico, uma vez que Joker executa o seu número musical em cima de um palco (Figura 36).



Figura 36. Fotograma do filme *Batman: The Killing Joke* (Sam Liu, 2016).

Cabe pensar que a existência de uma segunda realidade espacial no contexto do filme se deva às especificidades rítmicas de cada meio: enquanto o romance gráfico consegue narrar o número musical de Joker em apenas oito vinhetas, a versão cinematográfica necessita criar outra dimensão que permita o desenvolvimento temporal do evento musical. Para além disso, esta nova dimensão, situada fora da diegese e controlada completamente pelo vilão, facilita o acesso ao seu desvario mental, simbolizado, como já foi dito, pelo número musical.

Conseguimos ainda relacionar a estrutura musical inferida da sequência gráfico-narrativa com a montagem cinematográfica. Examinando o filme, reparamos que as estrofes iniciais do poema –até o verso “That’s always guaranteed to make me smile”– são expostas em apenas três planos, enquanto as duas últimas –desde “When the human

---

<sup>223</sup> John MUELLER, «Fred Astaire and the Integrated Musical», *Cinema Journal* 24/1 (Autumn, 1984), pp. 28-40, ver p. 29.

race” até “You can smile and nod instead”– se reduzem a dois. Como se vê na Tabela 5, esta estrutura visual faz com que as estrofes musicais coincidam com os planos de maior comprimento.

Filme			BD	
Tempo	Plano	Letra	Pág.	Vinheta
0.53.35	MGP: Gira-discos.	-	-	-
0.53.36	PP: Tela abre. Joker em palco. <i>Zoom-in.</i>	-	-	-
0.53.38	PM: Joker veste chapéu. Canta	“When the world...”	-	-
0.53.40	PP: Joker desce escadas e canta. Bailarinos.	“...is full of care / And every headline screams despair” /	-	-
0.53.45	PM: Joker canta, chega-se à câmara no fim do plano e sai de campo rapidamente.	“When all is rape, starvation, war and life is vile / Then there’s a certain thing I do / Which I shall pass along to you / That’s always guaranteed to make me smile / Yes! / I go...”	-	-
0.54.05	PA: Joker entre bailarinos.	“...loony” /	-	-
0.54.08	Pap: Joker canta para a bengala.	“As a light bulb-battered bug” /	-	-
0.54.10	PG: Carris rodeado de ecrãs onde aparece imagem de Joker. Gordon passa de vagoneta.	“Simply loony” /	29	4
0.54.13	PG: Idem.	“Sometimes foam and chew the rug” /	-	-
0.54.16	PM: Joker atua.	“Mister, life is swell...”	-	-
0.54.18	PG: Vagoneta abre porta e chega-se à câmara.	“...in a padded cell / It’ll chase those blues away” /	29	5
0.54.22	PM: Joker atua.	“You can trade your gloom for a rubber room. / And injections twice a day” /	-	-
0.54.28	PP: Joker e bailarinos em palco.	“Just go loony like an acid casualty / Or a Moonie or a...”	29	6
0.54.33	PG: Vagoneta passa perante imagem gigante de Joker sobre tela vermelha.	“...preacher on TV. Ha, ha, ha, ha, ha” /	29	3
0.54.37	PG: Vagoneta chega-se à câmara.	“When the human race wears an anxious face” /	-	-
0.54.42	PM: Joker caminha à frente de tela. Chega-se a mulher bicéfala com bebé. Joker tira bebé. Mulher sorri.	“When the bomb hangs overhead / When your kid turns blue / It won’t worry you / You can smile and nod instead / When you’re...”	-	-
0.54.55	PP: Joker e bailarinos em palco.	“...loony / Then you just don’t give a fig” /	-	-
0.55.00	PM: Gordon torturado em vagoneta.	“Man’s so puny / And the universe so big” /	-	-
0.55.05	MGP: Gordon exclama “Bárbara? No!”	“If you hurt inside...”	30	2
0.55.07	PG: Ecrãs a rodear carris mostram imagens de Bárbara ferida. Vagoneta segue.	“...get certified / And if life should treat you bad” /	30	1
0.55.12	PM: Gordon grita ao ver imagens de Bárbara. <i>Zoom-out.</i>	“Don’t get even, get mad” /	30	3
0.55.19	GP: Joker sorri.	“Yes!”	30	4

*Tabela 5. Sequência musical no filme The Killing Joke.*

Por sua vez, assistimos a um incremento no número de planos –e a um consequentemente encurtamento dos mesmos– quando ouvimos ambos os refrões. O

ritmo cinematográfico ressoa assim com a prosódia, o esquema métrico e os mecanismos expressivos de Moore. O “turbilhão confuso”<sup>224</sup> que a montagem acelerada dos refrões sugere na mente do espectador remete para o poema da música, ao mesmo tempo que acentua a loucura de Joker.

Desta forma, ao elaborar o número musical do filme *The Killing Joke*, o realizador teve de lidar com dois subtextos. Por um lado, o simbolismo da *performance* obrigava-o a respeitar as particularidades do cinema musical norte-americano, referenciado por Moore. Por outro lado, esta decisão implicava deixar que a partitura composta por McCuiston, Carter e Ritmanis liderasse o processo criativo da sequência, à maneira do cinema animado clássico. De modo que as imagens animadas ficavam sujeitas a ambos os subtextos, evidenciando “the adaptability and diversity offered by animation”,<sup>225</sup> apontada por Rebecca Coyle e Jon Fitzgerald. Em resumo, dada a sua flexibilidade e capacidade imaginativa, o meio animado teve de se adaptar –introduzindo os mecanismos necessários– ao material original, com o propósito de preservar o peso simbólico da sequência gráfico-narrativa.

#### IV.4. Conclusões

Este capítulo pretendeu exemplificar a abordagem musicológica de um *audiotexto* gráfico-narrativo, sendo este contrastado com a versão cinematográfica da BD, com o propósito de fazer emergir entre ambos os meios especificidades ou similitudes na forma como representam os acontecimentos musicais. Estruturalmente, reparámos que Moore utilizara mecanismos retóricos e visuais para criar a ilusão de uma arquitetura musical. Rima, hífenes e divisão espacial constituem assim um incentivo para o leitor elaborar uma partitura mental. Este processo concretizou-se na versão cinematográfica, transformando os mecanismos de Moore em gestos melódicos, esquemas harmónicos ou padrões rítmicos que procuram provocar no espectador efeitos estruturais similares, e adaptando outros elementos –na BD expostos de forma vaga, como a prosódia do poema– aos tempos próprios do meio cinematográfico.

---

<sup>224</sup> Vincent AMIEL, *Estética da Montagem*, traduzido por Carla Bogalheiro Gamboa (Lisboa: Texto & Grafia, 2010), p. 92.

<sup>225</sup> Rebecca COYLE e Jon FITZGERALD, «Disney Does Broadway: Musical Storytelling in *The Little Mermaid* and *The Lion King*», em *Drawn to Sound: Animation Film Music and Sonicity*, editado por Rebecca Coyle (London: Equinox, 2010), p. 243.

Ora, examinando a dimensão intertextual do romance gráfico, conseguimos entrever características do cinema musical clássico, nomeadamente no tratamento visual da personagem de Joker e na ausência de cenografia durante a *performance*. Uma intensa dissonância emergia então do encontro entre o conteúdo narrativo –o crime contra Bárbara Gordon– e a natureza tradicionalmente despreocupada do veículo expressivo –o género musical–, dicotomia que parecia simbolizar o estado mental do vilão.

Dada a relevância simbólica do número musical no que diz respeito ao retrato de Joker, a BD parece ter condicionado o trabalho do realizador Sam Liu. O ritmo cinematográfico obrigou Liu a criar uma nova realidade fora da diegese, inspirada nos códigos do cinema musical norte-americano. Logo, o meio animado adequou-se ao material preexistente, ora mediante a montagem, ora sublinhando o poema com a técnica do *Mickey Mousing* –minuto 0.54.42–, e não ao contrário.

Em suma, ao extrair música dos diferentes recursos expressivos que intervinham no processo gráfico-narrativo, Liu materializou o *audiotexto* de Moore e Bolland, corroborando e enriquecendo a nossa abordagem inicial.

Para concluir, gostaríamos de estabelecer um paralelismo entre a escrita de Moore e o cinema musical. Segundo Hansen, neste tipo de filmes “[t]he goal is not to offer an account of the truth of the matter regarding reality as much as to transcend the medium’s existing limits.”<sup>226</sup> O espírito do cinema musical –considerado tradicionalmente um laboratório para novas técnicas sonoras, fílmicas, coreográficas, etc.<sup>227</sup>– aproxima-nos do pensamento de Moore enquanto autor transgressor, em permanente sondagem das fronteiras do seu próprio meio expressivo.

---

<sup>226</sup> HANSEN, «All Talking! All Singing! All Dancing!» (ver nota 219), p. 163.

<sup>227</sup> HANSEN, «All Talking! All Singing! All Dancing!» (ver nota 219), p. 147.

## CONCLUSÕES

Com este trabalho esperamos ter salientado a riqueza semiótica que emerge da narrativa gráfica quando examinada a partir de uma perspectiva musicológica. Considerada menor até a segunda metade do século XX, esta arte tem inspirado recentemente um grande número de filmes, tendência que nos permite expandir a nossa abordagem, uma vez que o som no cinema elimina as condicionantes do meio original.

Já no capítulo introdutório comprovámos que o *corpus* de obras gráfico-narrativas com nexos musicais é suficientemente profuso para ser examinado de maneira independente. Múltiplos autores de BD *underground*, romances gráficos ou revistas de entretenimento adolescente incluíram música nas suas vinhetas com diferentes fins. Entre estes autores destaca-se o escritor inglês Alan Moore, formado no ambiente dos multifacetados “Art Labs” britânicos.

Moore parece ter sido o primeiro argumentista gráfico-narrativo a outorgar relevância significativa às referências musicais. Para além disso, o seu sucesso comercial fez com que a indústria cinematográfica mostrasse imediatamente interesse em adaptar várias das suas histórias ao grande ecrã, existindo até agora cinco filmes inspirados nas mesmas: *V for Vendetta*, *Watchmen*, *From Hell*, *The League of Extraordinary Gentlemen* e *Batman: The Killing Joke*. Estas fitas tiveram em conta, em maior ou menor medida, o interesse musical mostrado por Moore. O escritor revelou-se assim uma figura essencial para um estudo musicológico comparado da arte sequencial e o cinema.

Dada a variedade temática, as referências musicais que analisámos neste trabalho despertam questões políticas, sociológicas, históricas ou culturais, além de literárias, estéticas e intertextuais. Por sua vez, observámos que o meio condiciona o impacto destas referências, podendo, em cada caso, potenciar, limitar ou até contrariar o efeito das mesmas.

O exame deste triplo encontro entre música, cinema e arte sequencial permitiu-nos igualmente entrever a capacidade desta última para representar características musicais. Dado que as versões cinematográficas materializam num formato audiovisual os conteúdos gráfico-narrativos, a análise da música dos filmes permitiu-nos percorrer o caminho inverso e inferir elementos musicais das vinhetas. Com o propósito de fixar a



abordagem deste fenómeno, propusemos finalmente um novo conceito, o *audiotexto*, que procurámos aprofundar com um estudo de caso.

O exame da obra de Moore adaptada ao cinema confirmou, em suma, a sua relevância para o estudo musicológico da narrativa gráfica. O autor não só fez um uso copioso dos intertextos musicais como também desenvolveu uma escrita capaz de ser entendida esteticamente em termos sonoros.

### **Alan Moore: música, ideologia e individualidade autoral**

Moore tem expressado em numerosas ocasiões posturas próximas do “anarco-pacifismo”,<sup>228</sup> incluindo assuntos étnicos ou de género e reiteradas críticas ao ultraconservadorismo britânico em várias das suas BD.<sup>229</sup> Segundo Gray, o escritor entrou em contacto com este pensamento político no “Art Lab” de Northampton onde também se formou como artista. Este ambiente revolucionário e libertário influenciou tanto a temática dos seus argumentos como a maneira de entender a narrativa gráfica:

“Involvement in the Arts Lab allowed Moore to branch out into other artistic fields and he experimented with music and theatre, as well as continuing to produce poetry, prose and visual work. The holistic and anti-disciplinary approach to creative production was highly influential on his practice, evident in later multimedia performance work, but also in the ways he integrated theatrical and musical elements into his comics”<sup>230</sup>

Podemos então concluir que a inclusão de eventos musicais nas suas BD respondeu a um espírito subversivo, multidisciplinar e experimental que emanava desse movimento transversal e geracional denominado “contracultura”.

Os argumentos de Moore mostraram-se consequentemente carregados de referências musicais relacionadas com figuras ou bandas pertencentes a esta corrente sociocultural. A voz do autor parecia assim emergir, por exemplo, nas alusões a Trojan, Black Uhuru e Rolling Stones colocadas na boca do herói em *V for Vendetta*, ou em certos paratextos de *Watchmen* que citavam Bob Dylan ou John Cale. Constatámos ainda um

---

<sup>228</sup> Maggie GRAY, «Alan Moore’s underground: The formation of a dissidente cultural practice», *Studies in Comics* 2/1 (2011), pp. 21-37, ver p. 22.

<sup>229</sup> DI LIDDO, *Alan Moore: Comic as Performance* (ver nota 58), pp. 24-5.

<sup>230</sup> GRAY, «Alan Moore’s underground» (ver nota 228), p. 25.

tratamento sociopolítico das referências musicais no discurso carnavalesco que abrangia a abertura *1812* em *V for Vendetta* ou nas escassas alusões a Brecht em *Watchmen* e outras BD nunca adaptadas ao grande ecrã.<sup>231</sup>

Porém, o tratamento ideológico das referências musicais por parte de Moore choca com a dimensão musical de algumas versões cinematográficas. O escritor tem sido um enérgico defensor de aspetos como “formal innovation, direct political relevance, autonomous and non-coercive creative conditions”,<sup>232</sup> posturas nem sempre bem recebidas na indústria do cinema, que responde, em grande medida, a razões financeiras e assenta o uso da música em códigos profundamente enraizados –aqueles que Adorno denominava “maus hábitos”<sup>233</sup>–, dificultando o carácter subversivo potenciado por Moore.

### **Música como ferramenta gráfico-narrativa e incompatibilidades cinematográficas**

Relacionámos também certos eventos musicais com mecanismos destinados a comentar, organizar, definir ou ampliar o discurso. Estes mecanismos foram tidos em conta em filmes como *From Hell*, onde entrevistamos o carácter historicista dos intertextos musicais na partitura do compositor Trevor Jones, e principalmente em *Watchmen*, onde tanto a música preexistente como a partitura cinematográfica de Bates repercutiam paratextos, cronotopos ou características musicais do material gráfico. Porém, muitas vezes as versões cinematográficas ignoravam ou distorciam esses mecanismos. Foi o caso do filme *V for Vendetta*, examinado no capítulo 2, onde a abertura *1812* de Tchaikovsky adquiria um carácter épico oposto ao discurso carnavalesco de Moore.

Em suma, as versões cinematográficas suavizavam o impacto que a música – referenciada ou representada– conseguia na narrativa gráfica. Os códigos da música para cinema acabavam por se impor às escolhas musicais de Moore ou à ausência delas, como vimos em *The League of Extraordinary Gentlemen*, analisado no capítulo 1, onde a carência de música no romance gráfico dava lugar a uma partitura cinematográfica convencional.

---

<sup>231</sup> GRAY, Alan Moore, *Out from the Underground* (ver nota 20), p. 233.

<sup>232</sup> GRAY, «Alan Moore’s underground» (ver nota 228), p. 35.

<sup>233</sup> Theodor W. ADORNO e Hanns EISLER, *Composing for the Films* [1947] (London: Continuum, 1994), p. 3.

Retomando os argumentos de Lefèvre mencionados no capítulo introdutório, estas divergências convidam a perguntarmo-nos se nos encontramos de facto ante uma incompatibilidade sonora, mais do que visual, entre ambos os meios. Contudo, as estratégias narrativas que nos serviram para categorizar os intertextos musicais de Moore remetem-nos também para certos *clichés* da música cinematográfica.<sup>234</sup> Surge assim um debate interessante para a crítica musicológica, que esperamos ver desenvolvido em futuras investigações.

### **O audiotexto**

Relativamente à “música representada”, temos visto como alguns autores têm considerado a narrativa gráfica a partir de uma perspectiva puramente musical. Já no capítulo introdutório referimos o paralelismo que Gray estabelecia entre certos mecanismos sequenciais e elementos musicais como o timbre ou harmonia. Pela nossa parte, examinando a música do filme *Watchmen*, descobrimos que esta repercutia certos aspetos da dimensão visual do romance gráfico, evidenciando assim a capacidade do meio gráfico-narrativo para expressar estratégias musicais mediante mecanismos visuais. Finalmente, no capítulo 4 mencionámos o trabalho de Summers –que incitava o leitor a procurar “virtual soundtrack” e “visualized sound” na dimensão gráfica, independentemente de existir ou não uma fonte de emissão– e de outros autores para examinar o *audiotexto* do número musical inserido em *The Killing Joke*.

Este *audiotexto* pretende fazer emergir uma substância sonora inerente ao discurso gráfico-narrativo, configurada não só pela referência a obras musicais mas também por estratégias similares às da própria composição musical. Por sua vez, a análise musicológica das versões cinematográficas serviu para aprofundar o *audiotexto* de uma BD específica, como concluímos nos capítulos 3 e 4. Filmes que possuem um forte vínculo com a obra adaptada talvez contribuam para desenvolver esta ideia em futuros trabalhos. Pensamos, por exemplo, em *Sin City* (Robert Rodriguez, Frank Miller e Quentin Tarantino, 2005) ou *300* (Zack Snyder, 2006).

\*

---

<sup>234</sup> KALINAK, *Film Music* (ver nota 191), p. 1.

O estudo musicológico do nosso autor não se esgota, porém, com este trabalho. Obras como a série televisiva *Watchmen* (Damon Lindelof, 2019) –em exibição– ou o videogame *Watchmen: The End is Nigh* (Søren Lund, 2009) constituem uma oportunidade de prosseguir os caminhos aqui apontados. Por outro lado, inúmeros estilos e autores de BD adaptados ao meio audiovisual –desde o *mangá* à *ligne claire*, passando por Frank Miller, Hergé, Mark Millar ou John Romita Jr., para mencionar apenas alguns– fazem com que este campo de estudo se apresente praticamente ilimitado. Esperamos que, no futuro, a Musicologia participe com entusiasmo nos debates sobre um dos fenômenos culturais mais relevantes da nossa época.

## REFERÊNCIAS

### Bibliografia

- ACLAND, T.D. *William Withey Gull: A Biographical Sketch*. London: Adlard And Son, 1896.
- ADORNO, Theodor W. e Hanns EISLER. *Composing for the Films* [1947]. London: Continuum, 1994.
- AMIEL, Vincent. *Estética da Montagem*. Traduzido por Carla Bogalheiro Gamboa. Lisboa: Texto & Grafia, 2010.
- APERLO, Peter. *Watchmen: The Art of the Film*. London: Titan Books, 2009.
- BAETENS, Jan e Hugo FREY. *The Graphic Novel: An Introduction*. New York: Cambridge University Press, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *The Dialogic Imagination*. Editado por Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetic*. Traduzido por Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- BARNES, Clifford. «Vaudeville». Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. 19. Editado por Stanley Sadie. London: Mcmillan, 1995.
- BENSAM, Richard (ed.). *Minutes to Midnight: Twelve Essays on Watchmen*. Edwardsville: Sequart Research & Literacy Organization, 2011.
- BERG, Charles Merrell. «Philip Glass on Composing for Film and Other Forms: The Case of *Koyaanisqatsi* ». *Journal of Dramatic Theory and Criticism* (Fall 1990), pp. 301-20.
- BERLATSKY, Eric L. (ed.). *Alan Moore: Conversations*. Jackson: University Press of Mississippi, 2012, p. 77.
- BORSELLINO, Mary. «How the Ghost of You Clings: *Watchmen* and Music». Em *Minutes to Midnight: Twelve Essays on Watchmen*. Editado por Richard Bensam. Edwardsville: Sequart Research & Literacy Organization, 2011.
- BOUCHER, David and Gary Browning (ed.). *The Political Art of Bob Dylan*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.

- BUHLER, James David NEUMEYER e Rob DEEMER. *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*. New York: Oxford University Press, 2010.
- BULLOCK, Philip Ross. *Pyotr Tchaikovsky*. London: Reaktion Books, 2016.
- CALEY, Matthew. «Heavy Rotation». Em *Pop Fiction: The Song in Cinema*. Editado por Steve Lannin e Matthew Caley. Portland: Intellect, 2005.
- CHION, Michel. *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. Traduzido por Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto&Grafia, 2011.
- CONE, Edward T. *The Composer Voice*. London: University of California Press, 1974.
- COOPER, David, Christopher FOX e Ian SAPIRO (ed.). *CineMusic? Constructing the Film Score*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- COYLE, Rebecca e Jon FITZGERALD. «Disney Does Broadway: Musical Storytelling in *The Little Mermaid* and *The Lion King*». Em *Drawn to Sound: Animation Film Music and Sonicity*. Editado por Rebecca Coyle. London: Equinox, 2010.
- CROWLEY, Aleister. *The Magical Diaries of Aleister Crowley*. Editado por Stephen Skinner. York Beach: Samuel Weiser, 1997.
- DI LIDDO, Annalisa. *Alan Moore: Comics as Performance, Fiction as Scalpel*. Jackson: University Press of Mississippi, 2009.
- DOLAN, Emily I. «Musicology in the Garden». *Representations* 132/1 (Fall 2015), pp.88-94.
- DONNELLY, K. J. e Beth CARROLL. *Contemporary Musical Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
- DRABKIN, William. «Tritone». Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. 19. Editado por Stanley Sadie. London: Mcmillan, 1995.
- EAVES, Morris (ed.). *The Cambridge Companion to William Blake*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. Traduzido por Mário Brito. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- EISNER, Will. *A Contract With God* [1978]. New York: DC Comics, 2000.
- EISNER, Will. *Comics and Sequential Art* [1985]. New York: W.W. Norton, 2008.

FIGUEIREDO, Camila. «Hollywood goes Graphic: The Intermedial Transposition of Graphic Novels to Films». Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

FINSON, Jon W. *The Voices That Are Gone: Themes in Nineteenth-Century American Popular Song*. New York: Oxford University Press, 1994.

GORDON, Ian, Mark JANCOVICH e Matthew P. MCALLISTER (ed.). *Film and Comic Books*. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.

GRAY, Maggie. «Alan Moore's underground: The formation of a dissidente cultural practice». *Studies in Comics* 2/1 (2011), pp. 21-37.

GRAY, Maggie. *Alan Moore, Out from the Underground*. London: Macmillan, 2017.

HAJDU, David. *Heroes and Villains: Essays on Music, Movies, Comics and Culture*. Cambridge: Da Capo Press, 2009.

HALFYARD, Janet K. *Danny Elfman's Batman: A Film Score Guide*. Lanham: Scarecrow Press, 2004.

HANSEN, Per Krogh. «All Talking! All Singing! All Dancing! Prolegomena: On Film Musicals and Narrative». Em *Intermediality and Storytelling*. Editado por Marina Grishakova e Marie-Laure Ryan. Berlin: De Gruyter, 2010.

HARPOLD, Terry. *Ex-foliations: Reading Machines and the Upgrade Path*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

HO, Elizabeth. «Postimperial Landscapes 'Pscogeography' and Englishness in Alan Moore's Graphic Novel 'From Hell: A Melodrama in Sixteen Parts'». *Cultural Critique* 63 (Spring 2006), pp. 99-121.

KALINAK, Kathryn. *Film Music: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2010.

LEFÈVRE, Pascal. «Incompatible Visual Ontologies?: The Problematic Adaptation of Drawn Images». Em *Film and Comic Books*. Editado por Ian Gordon, Mark Jancovich e Matthew P. McAllister. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.

MARX/ENGELS, *Manifesto Comunista* [1848]. Madrid: Akal, 2018.

MCCLOUD, Scott. *Understanding Comics*. New York: Harper Collins, 1993.

MONELLE, Raymond. *The Musical Topic*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

- MOORE, Alan e Brian BOLLAND. *Batman: The Killing Joke: The Deluxe Edition* [1988]. Burbank: DC Comics, 2008.
- MOORE, Alan e Dave GIBBONS. *Watchmen: The Deluxe Edition* [1987]. Burbank: DC Comics, 2013.
- MOORE, Alan e David LLOYD. *V for Vendetta*. New York: DC Comics, 1990.
- MOORE, Alan e Eddie CAMPBELL. *From Hell*. Paddington: Eddie Campbell Comics, 1999.
- MOORE, Alan e Eddie CAMPBELL. *From Hell*. Traduzido por José Torralba. Barcelona: Planeta, 2013.
- MOORE, Alan e Kevin O'NEILL. *The League of Extraordinary Gentlemen, Vol. I*. La Jolla: America's Best Comics, 2000.
- MOORE, Alan e Kevin O'NEILL. *The League of Extraordinary Gentlemen, Volume III: Century*. Marietta: Top Shelf Productions, 2018.
- MUELLER, John. «Fred Astaire and the Integrated Musical». *Cinema Journal* 24/1 (Autumn, 1984), pp. 28-40.
- NICOLSON, Harold. *El congreso de Viena*. Traduzido por E.R.D.P. Madrid: Edersa, 1985.
- OVERPECK, Deron. «From Hell». *Film Quarterly* 55/4 (Summer 2002), pp. 41-5.
- PARKIN, Lance. *Magic Words: The Extraordinary Life of Alan Moore*. London: Aurum, 2013.
- RATNER, Leonard G. *Classic Music*. New York: Schirmer Books, 1980.
- RUSSELL, P. Craig. *The Ring of the Nibelung*. Milwaukie: Dark Horse, 2014.
- SCHROEDER, David. *Experiencing Tchaikovsky: A Listener Companion*. London: Rowman & Littlefield, 2015.
- SHAKESPEARE, William. *Richard III*. Editado por Burton Raffel. New Haven: Yale University Press, 2008.
- SHIRLEY, Ian. *Can Rock & Roll Save the World?: An Illustrated History of Music and Comics*. London: SAF Publishing, 2005.
- SOBOLEVA, N.A. «The Composition of State Anthems of the Russian Empire and Soviet Union». *Russian Studies in History* 47/2 (Fall 2008), pp. 31-58.



SUMMERS, Tim. «‘Sparks of Meaning’: Comics, Music and Alan Moore». *Journal of the Royal Musical Association* 140/1 (2015), pp. 121-62.

TCHAIKOVSKY, Modeste. *The Life & Letters of Peter Ilich Tchaikovsky*. Traduzido por Rosa Newmarch. New York: John Lane Company, 1906.

TCHAIKOVSKY, P. I. *Полное собрание сочинений*. Editado por Pavel Lamn. Moscovo: Muzgiz, 1953.

TCHAIKOVSKY, P. I. *Полное собрание сочинений*. Editado por Sofia Ziv. Moscovo: Muzgiz, 1949.

TCHAIKOVSKY, Peter Ilyitch. *1812 Overture Op. 49*. New York: Dover, 2003.

V.A. *A Collection of Masonic Songs*. Falmouth: Heard and Penaluna, 1809.

V.A. *Masonic Song Book*. Philadelphia: M. Carey, 1814.

VAN NESS, Sara J. *Watchmen As Literature: A Critical Study of the Graphic Novel*. Jefferson: McFarland, 2010.

WHITE, Mark D. (ed.). *Watchmen and Philosophy: A Rorschach Test*. Hoboken: Wiley, 2009.

### **Fontes audiovisuais**

ASHKENAZY, Vladimir. *Tchaikovsky 1812 Overture*. CD London: Decca, 2011.

BATES, Tyler. *Watchmen: Original Motion Picture Score*. Álbum formato digital Reprise, 2009.

DELPURGATORIO, Daniel e Mike SMITH. *Watchmen: Tales of the Black Freighter*. DVD Warner Bros. Entertainment Inc., 2009.

HUGHES, Albert e Allan HUGHES. *From Hell. Blu-ray Disc* Underworld Pictures, 2001.

JONES, Trevor. *From Hell: Original Motion Picture Soundtrack*. CD Varèse Sarabande, 2001.

LIU, Sam. *Batman: The Killing Joke*. DVD Warner Bros. Animation, 2016.

MARIANELLI, Dario. *V for Vendetta: Music from the Motion Picture*. CD EMI, 2006.

MCTEIGUE, James. *V for Vendetta. Blu-ray Disc* Warner Bros. Entertainment Inc., 2006.

MORGEN, Brett. *Crossfire Hurricane*. Formato digital Milkwood Films, 2012.

NORRINGTON, Stephen. *The League of Extraordinary Gentlemen*. Blu-ray Disc Twentieth Century Fox, 2003.

SNYDER, Zack. *Watchmen*. Blu-ray Disc Warner Bros. Entertainment, Inc., 2009.

## Webografia

«2000 Bram Stoker Award Nominees & Winners». *The Bram Stoker Awards* <<http://www.thebramstokerawards.com/uncategorized/2000-bram-stoker-award-winners-nominees/>> (acedido em 2 de agosto de 2019).

«An Open Letter From David Hayter». *Watchmen Comic Movie* <<http://www.watchmencomicmovie.com/031109-watchmen-movie-david-hayter-open-letter.php>> (acedido em 15 de março de 2019).

«From Hell». *Film Tracks* <[https://www.filmtracks.com/titles/from\\_hell.html#notes](https://www.filmtracks.com/titles/from_hell.html#notes)> (acedido em 4 de agosto de 2019).

«Gerard Way: How Watchmen changed my life». *The Guardian* <<https://www.theguardian.com/music/musicblog/2009/jan/29/gerard-way-watchmen>> (acedido em 27 de março de 2019).

«Most Popular Based On Comic Book Movies and TV Shows». *Internet Movie Database* <[https://www.imdb.com/search/keyword/?keywords=based-on-comic-book&ref\\_=ttkw\\_kw\\_257](https://www.imdb.com/search/keyword/?keywords=based-on-comic-book&ref_=ttkw_kw_257)> (acedido em 12 de setembro de 2019).

«Tyler Bates Talks Watchmen Score». *Watchmen Comic Movie* <<http://www.watchmencomicmovie.com/022809-watchmen-movie-tyler-bates.php>> (acedido em 1 de abril de 2019).

«Zack Snyder Breaks It Down», *Watchmen Comic Movie* <<http://www.watchmencomicmovie.com/030609-watchmen-movie-zack-snyder-interview.php>> (acedido em 14 de março de 2019).

BERLATSKY, Noah. «Why violence against women in film is not the same as violence against men». *The Guardian* <<https://www.theguardian.com/film/2016/jul/29/the-killing-joke-batgirl-violence-against-women-men>> (acedido em 22 de agosto de 2019).

BETTENCOURT, Scott. «This Year's Movies Part Three». *Film Score Monthly* <<https://www.filmscoremonthly.com/daily/article.cfm?articleID=4294>> (acedido em 2 de agosto de 2019).

BOUDREAUX, Madelyn. «An Annotation of Literary, Historic, and Artistic References in Alan Moore's Graphic Novel, V For Vendetta». *Enjolrasworld* (1994) <<http://enjolasworld.com/Annotations/Alan%20Moore/V%20for%20Vendetta/V%20for%20Vendetta%20Revised%20-%20Complete.html>> (acedido em 22 de fevereiro de 2019).

BROOKER, Will. «Batman's Killing Joke, and its 'edgy' rape storyline, is not a comeback I want to see». *The Guardian* <<https://www.theguardian.com/books/2016/jun/15/batmans-killing-joke-and-its-edgy-storyline-comeback-alan-moore>> (acedido em 22 de agosto de 2019).

BROXTON, Jonathan. «From Hell - Trevor Jones». *Movie Music UK* <<https://moviemusicuk.us/2001/10/19/from-hell-trevor-jones/>> (acedido em 4 de agosto de 2019).

EBERT, Roger. «The League of Extraordinary Gentlemen». *Rogerebert.com* <<https://www.rogerebert.com/reviews/the-league-of-extraordinary-gentlemen-2003>> (acedido em 7 de agosto de 2019).

NEVINS, Jess. «comic book annotations». *Jessnevins.com* <<http://jessnevins.com/annotations.html>> (acedido em 4 de agosto de 2019).

PLUME, Kenneth. «Interview with From Hell Composer Trevor Jones». *IGN* <<https://www.ign.com/articles/2001/10/20/interview-with-from-hell-composer-trevor-jones>> (acedido em 4 de agosto de 2019).

RAPOLD, Nicolas. «'Joker' Takes Home Top Prize at Venice Film Festival». *The New York Times* <<https://www.nytimes.com/2019/09/07/arts/joker-takes-home-top-prize-at-venice-film-festival.html>> (acedido em 12 de setembro de 2019).

SHAPIRO, Roberta. «Qu'est-ce que l'artification?». *XVIIème Congrès de l'AISLF "L'individu social", Comité de recherche 18, Sociologie de l'art.* (2004) <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00010486v2/file/Artific.pdf>> (acedido em 18 de janeiro de 2019).

SMITH, Jack. «Trevor Jones The League of Extraordinary Gentlemen Review». *BBC*  
<<https://www.bbc.co.uk/music/reviews/3zdp/>> (acedido em 7 de agosto de 2019).

TRAVERS, Peter. «The League of Extraordinary Gentlemen». *Rolling Stones*  
<<https://www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/the-league-of-extraordinary-gentlemen-251573/>> (acedido em 6 de agosto de 2019).

TUNZELMANN, Alex von. «From Hell: a ripping yarn turned into a yarn». *The Guardian*,  
<<https://www.theguardian.com/film/2010/may/06/from-hell-johnny-depp-reel-history>>  
(acedido em 4 de abril de 2019).

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. P. Craig RUSSELL, <i>The Ring of the Nibelung</i> (Milwaukie: Dark Horse, 2014), s/n de p., livro eletrônico. ....	7
Figura 2. Alan MOORE e Eddie CAMPBELL, <i>From Hell</i> (Paddington: Eddie Campbell Comics, 1999), p. VIII/21.....	20
Figura 3. Alan MOORE e Kevin O'NEILL, <i>The League of Extraordinary Gentlemen, Vol. I</i> (La Jolla: America's Best Comics, 2000), p. 127. ....	21
Figura 4. Tema amoroso (transcrição nossa).....	24
Figura 5. Tema de Abberline (transcrição nossa).....	24
Figura 6. Tema de Mary (transcrição nossa).....	24
Figura 7. Tema de Ann (transcrição nossa).....	24
Figura 8. Tema antagonista (transcrição nossa). ....	28
Figura 9. Tema protagonista (transcrição nossa).....	28
Figura 10. Tema do traidor (transcrição nossa).....	28
Figura 11. Tema do movimento (transcrição nossa). ....	29
Figura 12. Tema frívolo (transcrição nossa).....	29
Figura 13. Tema da aventura (transcrição nossa).....	29
Figura 14. Alan MOORE e Eddie CAMPBELL, <i>From Hell</i> (Paddington: Eddie Campbell Comics, 1999), p. <i>Appendix II</i> /24.....	32
Figura 15. James McTEIGUE, <i>V for Vendetta</i> (Blu-ray Disc Warner Bros. Entertainment Inc., 2006), min. 0.08.42. ....	34
Figura 16. Alan MOORE e David LLOYD, <i>V for Vendetta</i> (New York: DC Comics, 1990), pp. 182-4. ....	34
Figura 17. Tema religioso.....	36
Figura 18. Tema heroico.....	37
Figura 19. Tema invasor.....	38
Figura 20. P. I. ТЧАЙКОВСКИЙ, <i>Полное собрание сочинений</i> , ed. Pavel Lamn (Moscovo: Muzgiz, 1953), p. 154. ....	38

Figura 21. P. I. ТЧАЙКОВСКИЙ, <i>Полное собрание сочинений</i> , ed. Sofia Ziv (Moscovo: Muzgiz, 1949), p. 54.....	38
Figura 22. Referência a Deus Salve o Czar em 1812. ....	39
Figura 23. Alan MOORE e David LLOYD, <i>V for Vendetta</i> (New York: DC Comics, 1990), p. 187.....	43
Figura 24. Alan MOORE e David LLOYD, <i>V for Vendetta</i> (New York: DC Comics, 1990), p. 233.....	51
Figura 25. Alan MOORE e David LLOYD, <i>V for Vendetta</i> (New York: DC Comics, 1990), p. 125.....	53
Figura 26. Alan MOORE e Dave GIBBONS, <i>Watchmen: The Deluxe Edition</i> [1987] (Burbank: DC Comics, 2013), p. 14.....	57
Figura 27. Fotogramas do genérico de <i>Watchmen</i> (Snyder, 2009). ....	60
Figura 28. Alan MOORE e Dave GIBBONS, <i>Watchmen: The Deluxe Edition</i> [1987] (Burbank: DC Comics, 2013), p. 222.....	67
Figura 29. Alan MOORE e Dave GIBBONS, <i>Watchmen: The Deluxe Edition</i> [1987] (Burbank: DC Comics, 2013), p. 225.....	71
Figura 30. Alan MOORE e Dave GIBBONS, <i>Watchmen: The Deluxe Edition</i> [1987] (Burbank: DC Comics, 2013), pp. 84-5. ....	74
Figura 31. Alan MOORE e Dave GIBBONS, <i>Watchmen: The Deluxe Edition</i> [1987] (Burbank: DC Comics, 2013), pp. 89-90. ....	74
Figura 32. Alan MOORE e Dave GIBBONS, <i>Watchmen: The Deluxe Edition</i> [1987] (Burbank: DC Comics, 2013), p.118.....	75
Figura 33. Alan MOORE e Dave GIBBONS, <i>Watchmen: The Deluxe Edition</i> [1987] (Burbank: DC Comics, 2013), p.78.....	78
Figura 34. Fotograma de <i>Watchmen: Tales of the Black Freighter</i> (DelPurgatorio e Smith, 2009). ....	78
Figura 35. Alan MOORE e Brian BOLLAND, <i>Batman: The Killing Joke: The Deluxe Edition</i> [1988] (Burbank: DC Comics, 2008), pp. 29-30. ....	85
Figura 36. Fotograma do filme <i>Batman: The Killing Joke</i> (Sam Liu, 2016). ....	91

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Genérico de <i>Watchmen</i> (Snyder, 2009).....	62
Tabela 2. Equivalências e divergências musicais em <i>Watchmen</i> . ....	68
Tabela 3. Tim SUMMERS, «‘Sparks of Meaning’: Comics, Music and Alan Moore», <i>Journal of the Royal Musical Association</i> 140/1 (2015), pp. 121-62, ver p. 157.....	83
Tabela 4. Sequência musical do romance gráfico <i>The Killing Joke</i> . ....	86
Tabela 5. Sequência musical no filme <i>The Killing Joke</i> .....	92

## Apêndice A: análise audiovisual do filme *From Hell* (Hughes Brothers, 2001)

TEMPO	IMAGEM	SOM
0.00.00	Intro. 20th Cent. Fox.	Fanfarra 20th Cent. Fox
0.00.21	Ecrã negro: Frase de Jack the Ripper. Sala: Protagonista inicia ritual de consumo de ópio. Entretanto, surgem créditos iniciais.	Música, <i>In Memoriam</i> , de Trevor Jones (T.J.). Tema de Jack. Tema amoroso em flauta chinesa e Tema do Inferno. Som de fósforo. Barulho de comboio longínquo.
0.01.56	Londres, 1888. Distrito de Whitechapel: Proxenas exigem dinheiro à prostituta MARY.	Música de fosso: Tema de Jack, de <i>Whitechapel Murders</i> . Barulhos de rua.
0.05.07	Albergue sórdido: Prostitutas acordam. Rua: Prostitutas reunidas, aparece ANN com bebé de ALBERT. ANN oferece-se para pagar o dinheiro exigido pelos proxenas.	Continua <i>Whitechapel Murders</i> . Notas longas em registo agudo de cordas. Sinos de campanário. Silêncio. Barulhos de rua.
0.07.20	Cleveland Street: KIDNEY encarrega missão a NETLEY, o cocheiro.	Música. Cordas, notas longas e graves.
0.08.10	Quarto: <i>Slow motion</i> . ANN tem sexo com ALBERT. Tempo real. Homens de KIDNEY entram e raptam ANN.	Música, <i>A Spring of Red Grapes</i> . Sublinham imagem as appoggiaturas descendentes e repetitivas. Música muda carácter. Sopros sublinham rapto.
0.09.19	Sala escura: KIDNEY interroga ANN.	Uma única nota longa e aguda.
0.09.43	Rua: MARY cuida bebé de ANN. Prostituta assassinada. Escuro, reflexo de faca.	Música, notas agudas e longas. Silêncio. <i>Tutti</i> da orquestra e ruído súbito no momento do assassinato.
0.10.38	Salão de ópio: Visões produzidas pelo ópio no protagonista, ABBERLINE. Imagem granulada representa mundo mental.	Música, <i>Chasing the Dragon</i> . Tema do ópio. Efeitos sonoros acompanham efeitos visuais da imagem.
0.13.01	Esquadra: Inspetor ABBERLINE relata a colega a visão de um assassinato.	Continua <i>Chasing the Dragon</i> enquanto ABBERLINE relata visões.
0.14.24	Morgue: ABBERLINE não identifica cadáver de prostituta com a vítima da sua visão.	Música continua. Timbre vocal, sugere tema de ABBERLINE.
0.15.17	Hospital: Dr. GULL e Dr. FERRAL dão uma aula de lobotomia.	Silêncio. Música acompanha dramatismo da sequência. Melodia pesada e grave, de <i>Royal Connections</i> .
0.17.22	Taberna: Prostitutas conversam sobre extorsão de proxenas.	Música diegética de piano ( <i>Duke Street</i> - John Hatton?). Barulho.
0.18.21	Rua: POLLY, prostituta, tem sexo com homem. Aparece proxeneta, aponta a POLLY com uma faca. Aparece polícia. Proxeneta sai.	Música de fosso, cordas mantêm nota longa e aguda. Gemidos das personagens. Orquestra ilustra brusquidão de proxeneta. Silêncio. <i>Royal Connections</i> acompanha saída de proxeneta.
0.19.43	Rua: POLLY consolada por colegas.	Música continua. Corte.
0.20.38	Coche: Homem oferece uvas a POLLY e assassina-a. Rua: Polícia e povo aparecem. <i>Time-lapse</i> . ABBERLINE investiga.	Música, tema de Jack. Efeitos sonoros. Apito. Cordas e metais longínquos. Flashes de câmaras. Harpa entra com imagem de uvas.
0.24.21	Morgue: Autópsia do cadáver. ABBERLINE inocenta os proxenas.	Moscas. Silêncio. Longínquos, graves da orquestra. Náuseas.
0.25.50	Esquadra: ABBERLINE dirige investigação.	Silêncio.
0.26.23	Gabinete: ABBERLINE informa superior. Deduzem, devido às uvas, que se trata de um assassino endinheirado.	Orquestra suaviza subtilmente passagem de cena. Silêncio.
0.28.26	Londres: imagens de títulos de imprensa. Povo culpa judeus.	Música, motivo transicional. Depois percussão, vozes <i>off</i> .
0.29.07	Apartamento: ABBERLINE consome drogas. Visões, <i>flashback</i> : ABBERLINE com esposa falecida, mais alucinações. ABBERLINE acorda.	<i>Fade-out</i> música de fosso. Gramofone emite <i>Bow Belle</i> , <i>fade-out</i> , dilui-se em música de fosso (tema de ABBERLINE). Cresc. dramático no fim. Sinos.
0.31.51	Cemitério: Enterro de POLLY. ABBERLINE interroga prostitutas.	Música de fosso. Grasnido de corvo. Tema amoroso durante conversa ABBERLINE-MARY.
0.34.02	Casa: MARY e prostituta falam sobre rapto de ANN e o seu namoro com ALBERT. Proxeneta entra, todas saem.	Música, <i>A Spring of Red Grapes</i> (tema de MARY). Barulho de porta, música muda de carácter após entrada de proxeneta.
0.36.36	Quarto: Um homem come. Rua: NETLEY à espera em coche. HOMEM prepara mala de cirurgião com símbolo maçónico.	Música diegética, depois não-diegética. Gramofone emite <i>The Compass and the Ruler</i> (tema maçónico). Música <i>ambidiegética</i> . Tema do Inferno.
0.38.08	Rua: Coche atravessa noite de Londres. NETLEY conversa com prostituta ANNIE.	Música carácter agitado, desaparece durante conversa. Depois, ilustra imagem: escadote, etc. Soa harpa durante imagem de uvas.
0.39.44	Coche: ANNIE bebe. Rua: Assassinato, flashes sórdidos. <i>Black-out</i> .	Música de fosso de carácter agitado. Barulhos de comboio, gritos, cortes de faca, efeitos.
0.41.13	Pátio: Polícias examinam cadáver de ANNIE. Imprensa faz perguntas. ABBERLINE experimenta <i>flashback</i> fugaz (imagem de ANNIE). De novo, descobre uvas.	Música de fosso longínqua (reminiscências tema do ópio). Tema de ABBERLINE. Notas longas e agudas. Durante <i>flashback</i> , riso reverberante. Entrada de harpa com uvas.



0.44.31	Gabinete: ABBERLINE conversa com superior sobre a sua investigação.	Silêncio.
0.45.24	Hospital: Pessoas célebres examinam “Homem Elefante”. Posterior festa. ABBERLINE conhece Dr. FERRAL e Dr. GULL.	Música, <i>Portrait of a Prince</i> . Durante festa, música diegética de quarteto de cordas.
0.47.53	Sala de aulas: ABBERLINE interroga GULL. Este oferece pistas para a investigação. Gabinete: GULL receita ópio a ABBERLINE.	Som de fósforo. Silêncio, adivinham-se notas longas ou efeitos sonoros. Reminiscência do tema do ópio. Reminiscência tema maçónico quando este mostra as suas facas de cirurgião. Cresc. final.
0.52.17	Rua: ALBERT passeia por Londres. Entra em coche de NETLEY.	Música continua, tema maçónico, de <i>The Compass and the Ruler</i> .
0.53.05	Buckingham Palace: GULL conversa com rainha VITÓRIA sobre Prince ALBERT.	Música de fosso (talvez, início de <i>Investigation</i> ).
0.53.59	Esquadra: Trabalho policial.	Silêncio.
0.54.57	Casa: NETLEY e homem conversam sobre assassinatos.	Música, notas longas, efeitos, uivos. Com deixa “We are in Hell”, soa tema do Inferno.
0.56.16	Rua: MARY agarrada por polícia. ABBERLINE pede para testemunhar.	Música cadencia. Ilustra encontrão de MARY com polícia. Depois, <i>Pennies for the Ferryman</i> .
0.57.25	Taberna: MARY e ABBERLINE comem. Ele confessa a sua vidência.	Silêncio, barulho.
0.58.43	Coche: ABBERLINE diz a colega que prostitutas suspeitam de KIDNEY.	Silêncio. Ruído de coche e cavalo.
0.59.33	Esquadra Especial: ABBERLINE espia arquivos de KIDNEY. KIDNEY aparece na rua. ABBERLINE consegue escapar.	Música de fosso. Sugere-se o tema maçónico, embora desfigurado. Percussão, carácter inquieto sublinha suspense. Apitos.
1.03.03	Hospital Psiquiátrico: ABBERLINE e MARY visitam ANN, mulher de ALBERT. ANN, demente, confessa: ALBERT é neto da rainha.	Música continua, início de <i>Investigation</i> . Durante conversa com ANN, entra <i>tema de ANN</i> .
1.05.34	Jardins: MARY fala sobre casamento entre ANN e ALBERT.	Tema continua nas cordas graves. Barulhos de rua.
1.07.36	Palácio: ABBERLINE mostra MARY retrato do Duque de Clarence. Ela reconhece-o como ALBERT em <i>flashback</i> .	Música, tema amoroso durante passeio de MARY e ABBERLINE. Durante <i>flashback</i> , efeitos. <i>Cresc.</i> final.
1.08.56	Casa GULL: ABBERLINE procura conselho de GULL. Este diz que ALBERT não pode ser o assassino devido à sífilis de que padece.	Silêncio. Música de fosso, longínqua, surge apenas no momento em que GULL revela estado do Prince ALBERT.
1.11.30	Rua: Movimento nas ruas de Londres. Fusão até ao negro.	Barulhos de rua, música diegética, talvez trombone, longínqua.
1.11.43	Templo subterrâneo: Cerimónia maçónica, Dr. FERRAL novo membro.	Trovão. Efeitos sonoros, reverberantes. Depois, concretizam em música: tema maçónico. Depois, tema do Inferno.
1.13.58	Esquadra: Polícias examinam supostas cartas de Jack the Ripper. Chega encomenda: um rim “from Hell”.	Música de fosso, longínqua. Sugere-se tema do Inferno ao fechar a cena.
1.15.13	Taberna: Prostitutas mostram-se preocupadas. Entra ABBERLINE. Rua: Ele pede para prostitutas saírem da cidade uns dias. Beijam-se.	Música diegética. Barulhos. Tema de MARY com entrada de ABBERLINE, de <i>Pennies for the Ferryman</i> . Tema amoroso apaixonado durante beijo.
1.18.15	Casa: MARY e outras prostitutas. Conflito entre elas, partem vidro de janela.	Silêncio. Música de fosso sublinha suspense.
1.19.29	Arquivo: ABBERLINE procura ficheiro de KIDNEY.	Silêncio.
1.19.44	Coche: ABBERLINE elabora uma teoria que relaciona os assassinatos com Prince ALBERT.	Música de fosso, longínqua.
1.20.53	Casa: Prostitutas preocupadas com LIZ, outra prostituta. Rua: LIZ encontra coche de assassino. LIZ vê faca, foge. Assassino e NETLEY cortam-lhe a garganta.	Silêncio. Som da chuva. Música de fosso com entrada do assassino, efeitos reverberantes. Uvas e harpa. Trovões. Melodias agudas. Durante assassinato, tema maçónico.
1.23.50	Rua: ABBERLINE examina cadáver de LIZ. Depois, sofre visão. KATE, prostituta, caminha e assassino mata-a de repente. ABBERLINE atacado por maçons, pedem para abandonar investigação. Assassino limpa as mãos. ABBERLINE descobre cadáver de KATE, confronta o seu chefe.	Música de fosso. Entra <i>Death Coach</i> após visão de ABBERLINE, carácter agitado. Música continua, depois silêncio. Efeitos sonoros e música de fosso após assassinato: percussão referencia chuva. Brevemente, metais com surdina, muito longínquos.
1.30.01	Taberna: ABBERLINE procura MARY. Entrega carta para ela ao empregado.	Música de fosso.
1.30.28	Gabinete: ABBERLINE, suspenso, arruma pertences.	Música continua. Harpa e uvas. Sugere-se início do tema de MARY.
1.31.01	Salão de ópio: ABBERLINE consome drogas. Visões descrevem assassinato de MARY.	Música <i>Chasing the Dragon</i> , reminiscência tema do ópio. Depois, tema do Inferno.
1.32.04	Rua: MARY consegue carta de ABBERLINE. Lê em casa.	Música cadencia. Sugere-se tema amoroso, frustrado com imagem de NETLEY e retomado mais tarde.
1.32.43	Biblioteca: ABBERLINE consulta livros sobre maçonaria.	Reminiscências tema maçónico e tema de ANN nos violinos.
1.33.21	Casa: MARY dorme com carta na almofada. Entra ADA, prostituta, através da janela partida. Traz jantar.	Música prossegue, sublinha suspense. Silêncio

1.34.34	Casa GULL: ABBERLINE entra. KIDNEY vigia desde fora.	Música continua, motivos agudos nas cordas.
1.34.53	Casa MARY: mulher sai, NETLEY vigia.	<i>Id. Cresc.</i> final.
1.35.08	Casa GULL: ABBERLINE expõe a GULL teoria que culpa aos maçons. GULL confessa ser JACK THE RIPPER. Intercala <i>flashbacks</i> . KIDNEY derruba ABBERLINE.	Silêncio. Depois, notas longas e graves e efeitos sublinhando suspense, muito longínquas. Efeitos multiplicam durante <i>flashbacks</i> .
1.38.59	Ruas: Coche de GULL atravessa noite de Londres. Em outro coche, FERRALL tenta envenenar ABBERLINE. Este safase. KIDNEY morre. GULL entra em casa de MARY. ABBERLINE corre para a salvar. GULL assassina mulher e sofre alucinação: crê estar em aula de medicina.	Música de fosso agitada. Depois silêncio, com eventuais efeitos. Sinos. Breves intervenções das cordas sublinhando tensão. Sugere-se tema do ópio. Efeitos acompanham delírios de GULL.
1.45.46	Casa MARY: ABBERLINE descobre cadáver mutilado de ADA e crê que se trata de MARY.	Música cadencia. Barulhos de rua. Depois, música de fosso sublinha imagens: cordas agudas estáticas, cordas graves interpretam motivos breves.
1.48.46	Taberna: ABBERLINE recolhe carta de MARY. Lê e descobre que MARY não morreu.	Silêncio. Durante leitura da carta, tema de MARY (de <i>Pennies for the Ferryman</i> ).
1.49.40	Buckingham: Rainha VITÓRIA ordena fechar assunto.	Música de fosso.
1.50.16	Templo: Maçons julgam GULL, condenam-no. Dr. FERRAL pratica lobotomia em GULL. Cela: GULL nu e lobotomizado.	Música de fosso, tema do Inferno. Depois, tema maçónico com textura de gramofone, de <i>The Compass and the Rule</i> . Sinos.
1.51.46	Gabinete: ABBERLINE pensa ir viver com MARY.	Música de fosso longínqua e melódica, tema amoroso em madeiras e celesta (extraído de <i>Pennies for the Ferryman</i> ).
1.53.18	Campo: MARY em quinta com filha.	Continua tema amoroso em cordas, carácter apaixonado.
1.53.50	Salão de ópio: Sargento encontra ABBERLINE morto por overdose de ópio, com dois <i>pennies</i> na mão. Fusão até ao negro.	Breve referência ao tema do ópio. Música continua, cordas estáticas e agudas. Sugere-se finalmente tema do Inferno.
1.55.39	Créditos finais.	Tema de ABBERLINE em coro e efeitos. Tema de MARY exposto completo em violas, carácter distante e tranquilo. Tema amoroso, apaixonado.
1.58.09	Créditos finais	<i>The Nobodies</i> , de Marilyn Manson: <i>Remix</i> introduzindo excertos do filme ( <i>The Compass and the Rule?</i> ).

## Apêndice B: análise audiovisual do filme *The League of Extraordinary Gentleman* (Stephen Norrington, 2003)

TEMPO	IMAGEM	SOM
0.00.00	Intro. 20th Cen. Fox	Fanfarra 20th Cent. Fox
0.00.22	Londres: (Sobreponto, texto explicativo e genérico.) Tanque usado para assaltar banco. Estética Nazi. Imagens de jornais. Berlim: THE FANTÔME destrói fábrica. Estética inglesa. Mais imagens de jornais.	Música de fosso de Trevor Jones. Predominam metais e elementos de marcha. <i>Tema Protagonista</i> em Londres e <i>tema Antagonista</i> em Berlim.
0.05.07	Quénia: Homem inglês chega a aldeia. Pede QUATERMAIN para defender Império Britânico. Quatermain desencantado. Pistoleiros aparecem, tiroteio. QUATERMAIN aceita lutar pelo Império. Imagem de tumba com nome dele.	Silêncio. Depois, música de fosso denota desencanto (sugere tema Protagonista). Música agitada durante tiroteio. Final da sequência, tema Protagonista em cordas com imagem de tumba, etc.
0.12.55	Londres: QUATERMAIN observa cidade chuvosa desde coche.	Música de fosso continua.
0.13.48	Palácio: QUATERMAIN percorre corredores até biblioteca subterrânea. Reúne-se com “M”, que fala da Liga dos Homens Extraordinários e apresenta vilão THE FANTÔME. Aparecem NEMO, o homem invisível SKINNER e MINA HARKER. São enviados para Veneza.	Silêncio, trovão. Música de fosso longínqua, madeiras. Silêncio. Música de fosso, <i>tema Frívolo</i> . Final, metais.
0.19.01	Rua: NEMO apresenta “Nemomobile”, conduzido por ISMAEL. TOM SAWYER vigia. Personagens conhecem-se no carro.	Música <i>tema do Movimento</i> solene em trompas sobre cordas estáticas.
0.20.43	Porto de Londres e Casa: Personagens visitam DORIAN GRAY. MINA convence DORIAN para se juntar a eles. FANTÔME aparece com esbirros. Tiroteio e luta. Entra SAWYER, defende QUATERMAIN. FANTÔME foge. Mina chupa o sangue de um esbirro. SAWYER apresenta-se: pertence ao Serviço Secreto estadunidense. Grupo fica constituído.	Música de fosso continua. <i>Tema do Traidor</i> em violoncelos. Desenvolve-se em cordas e vibrafone. Música sublinha tensão após FANTÔME aparecer. Tema Antagonista difuso. Finalmente, fanfarra no <i>tutti</i> durante tiroteio. Silêncio. Depois, acompanha ataque de MINA a esbirro.
0.31.04	Cais: MINA revela ser um vampiro. O Nautilus emerge da água.	Música de fosso. Tema do Movimento em metais.
0.33.05	Paris: Grupo persegue Mr. HYDE. Capturam-no.	Música de fosso carácter agitado, <i>tema da Aventura</i> .
0.35.03	Nautilus: Mr. HYDE acorrentado. QUATERMAIN oferece-lhe juntar-se ao grupo. HYDE aceita e converte-se em Dr. JEKYLL.	Silêncio. Rugidos de Mr. HYDE reverberantes acompanham tremor da câmara. Durante conversão, barulho de correntes e efeitos ( <i>flashes</i> , etc.) Depois, tema Protagonista aumentado.
0.38.42	Mar: Submarino navega. Coberta: SAWYER sente-se atraído por MINA. Mar: Submarino submerge-se.	Tema do Movimento. Continua música de fosso. Tema Antagonista acompanha imagem de DORIAN. Tema Frívolo durante conversa entre MINA e SAWYER. Tema do Movimento no fim.
0.40.52	Nautilus: Conversam sobre FANTÔME. Desencontro entre QUATERMAIN e SKINNER. Amizade entre QUATERMAIN e NEMO.	Silêncio. Leve barulho (submarino?).
0.42.53	Mar: Imagem de Nautilus a navegar. Nautilus: NEMO descobre sabotagem. Coberta: QUATERMAIN e SAWYER treinam com armas e conversam. QUATERMAIN conta como perdeu o filho.	Tema do Movimento com imagem do submarino. Silêncio em cobertura. Barulhos de água, ar, máquinas, etc. Final, música de fosso.
0.47.01	Nautilus: QUATERMAIN e MINA observam NEMO rezar à deusa Kali.	Música continua. Tema Antagonista.
0.47.54	Camarote: MINA e DORIAN falam sobre o retrato dele. Dr. JEKYLL assiste oculto. Ela corta dedo acidentalmente e DORIAN beija-a. JEKYLL sai, discute com HYDE. NEMO pede JEKYLL para controlar o HYDE. JEKYLL descobre que falta ampulheta com elixir que o transforma.	Música continua. Tema do Traidor em cordas: primeiro graves, depois agudas. Efeitos. Tema da Aventura carácter misterioso. Música de fosso assinala o confronto de Dr. JEKYLL. Tema do Traidor.
0.51.48	Camarote: JEKYLL avisa ao resto da falta da ampulheta.	Música de fosso longínqua.
0.52.24	Veneza: Nautilus emerge das águas do canal.	Idem. Barulhos de água, etc.

0.53.03	Nautilus: NEMO observa cidade a festejar Carnaval. Canal: Plano sequência desde submarino até temporizador de bomba.	Id. Música de fosso. Predomínio de metais em surdina. Temporizador.
0.53.49	Rua: Multidão festeja Carnaval. Bailes e conversas.	Música diegética, carácter festivo e popular.
0.54.03	Canal/Nautilus/Rua: Nautilus detém-se. Todos desembarcam à procura da bomba. Fogos de artifício. Depois, várias explosões. Montam em Nemomobile. Câmara treme constantemente. Tiroteio. DORIAN salta do carro. MINA voa entre morcegos. Edifícios caem. Nautilus em perigo. QUATERMAIN persegue FANTÔME. NEMO consegue deter derrubamento da cidade.	Música de fosso, tema Protagonista. Silêncio. Fogos de artifício e explosão. Fanfarra durante explosões sublinha ritmo da sequência. Temas: Movimento, Aventura e Protagonista. Silêncio. Barulhos de rua.
1.01.12	Jardim: QUATERMAIN encontra FANTÔME.	Sinos. Música de fosso: notas longas, muito longínquas. Voz de FANTÔME reverberante.
1.02.23	Nautilus: DORIAN resulta ser esbirro de FANTÔME e mata ISMAEL.	Música de fosso. Tema do Traidor. Metais graves. Disparos.
1.02.46	Jardim: QUATERMAIN e FANTÔME lutam. FANTÔME tira a máscara e resulta ser “M”.	Grilos. Música de fosso sublinha a luta.
1.03.19	Caís: Grupo reúne-se. Faltam SKINNER e DORIAN. ISMAEL acusa DORIAN antes de morrer. DORIAN foge em cápsula submarina. Nautilus parte.	Música de fosso, tema Protagonista. Cadência com morte de ISMAEL. De seguida, sugere-se tema Antagonista. Metais.
1.05.59	Nautilus: Grupo encontra disco com mensagem de M. Este revela os seus planos. Descobrem que som do disco ativa bomba. Plano sequência até os artefactos. Explosão. HYDE impede afundamento fatal do submarino.	Apito. Som do disco envelhecido. Sons agudos e incomodativos. Durante o plano sequência, cordas produzem efeito vertiginoso. Barulhos metálicos. Música, temas Aventura e Movimento heroicos.
1.12.53	Nautilus: SKINNER envia mensagem em código <i>morse</i> . O grupo vai ter com ele. Entretanto, compõem o submarino.	Música de fosso sugere tema Antagonista. Tema Protagonista. Finalmente, tema do Movimento, grandioso.
1.15.06	Mapa: Imagens de mapa e paisagens nevadas da Mongólia.	Música de fosso. Voz <i>off</i> de Nemo a narrar viagem.
1.15.33	Monte: Nautilus emerge do gelo. Grupo encontra refúgio de M.	Música de fosso, tema Antagonista com refúgio.
1.16.49	Gruta: QUATERMAIN vigia. Aparece SKINNER e afirma ter descoberto exército privado de M (em <i>flashback</i> ).	Silêncio. Depois, efeitos sonoros. Adivinha-se música de fosso. Tema Frívolo quando SKINNER aparece. Durante <i>flashback</i> , música de fosso (metais) não temática.
1.21.02	Refúgio de M: Grupo penetra no refúgio. M e DORIAN conversam. SKINNER coloca dinamita em motores. NEMO salva prisioneiros. Lutas e tiroteios. QUATERMAIN descobre identidade de M (MORIARTY), M foge. MINA mata DORIAN. SAWYER socorre SKINNER, ferido. HYDE encontra outro monstro, que morre em explosão. QUATERMAIN esfaqueado por M. SAWYER aparece e mata M. QUATERMAIN morre.	Silêncio. Depois, notas longas em cordas sugerem tema do Traidor. Cordas graves sugerem tema do Movimento misterioso. Depois, tema Antagonista, aumentado, em violinos. Tema da Aventura surge brevemente. Música de fosso sublinha suspense e ritmo agitado. Tema Protagonista. Tema Frívolo dramático quando QUATERMAIN salva SAWYER. Tema Antagonista. Tema Protagonista cadencioso.
1.40.32	Quénia: Enterro de QUATERMAIN. Perto, feiticeiro africano pratica rito. Grupo vai embora. Feiticeiro consoma rito. Terra treme. QUATERMAIN ressuscita. Fusão até ao negro.	Música de fosso, carácter fúnebre. Diegético, feiticeiro canta e agita maraca. Trovões. Música de fosso vai emergindo pouco a pouco. Voz de feiticeiro reverberante. Efeitos e percussão em <i>crescendo</i> .
1.42.46	Créditos finais.	Música de orquestra. Tema da Aventura.
1.44.13	Créditos finais.	<i>Son of Africa</i> , interpretada por Ladysmith Black Mambazo, alterna com música de fosso. Por último, só música de fosso: tema do Movimento triunfante. Tema Antagonista. Tema Protagonista.

## Apêndice C: análise audiovisual do filme *V for Vendetta* (James McTeigue, 2006)

TEMPO	IMAGEM	SOM	BD	PÁG.
0.00.00	Genérico.	Percussão. Alternância <i>Tema do Homem</i> em Violoncelos / <i>Tema da Ideia</i> em Trompas (Mi b). Música de fosso: <i>Remember, Remember</i> , de Marianelli. Tema do Homem mistura-se com Tema da Ideia.	Sem referências (S/R)	-
0.00.42	1604: Conspiração da Pólvora. G. FAWKES luta. Execução. Título en letras de fogo.	Evey en <i>off</i> . Tema do Homem em cordas (Si b) desenvolve, com percussão.	(S/R)	-
0.02.23	Galeria das Sombras: V veste fato. Apartamento de EVEY: EVEY veste-se.	Voz en TV. Tema do Homem (em Lá e Sol) acompanhado de piano <i>ostinato</i> . <i>Tema do Destino</i> , breve. (Segue.)	V veste fato. EVEY veste-se.	9
0.04.16	Rua Londres: EVEY e V caminham. EVEY encontra <i>fingers</i> que tentam violá-la. Aparece V, derrota <i>fingers</i> . Apresenta-se.	Tema do Homem em cordas e metais. Cordas estáticas. <i>Tema do Fascismo</i> . Música de fosso: <i>Remember, Remember</i> , percussão (eletrônica?) acompanha luta. Tema do Homem e Tema do Destino.	Rua de Londres: EVEY tenta prostituir-se. Encontra <i>fingers</i> . Aparece V, mata um deles. Salva-a.	10 - 13
0.09.08	Telhado: V tira batuta e recita poema. Imita dirigir uma orquestra. População sai à rua. Edifício do Tribunal explode. Fogos de artifício.	Música de fosso segue, cadência com a imagem de uma estátua. Silêncio. Melodia sinos de relógio. Soa tema “religioso”, tema “militar” e hino czarista de <i>1812</i> , de P.I. Tchaikovsky.	V faz explodir o Parlamento, sem música.	13, 14
			V faz explodir Tribunal, sem música.	39 - 41
			V dirige <i>1812</i> durante atentado.	182 - 187
0.11.00	Bunker: Informam LÍDER de situação. LÍDER proíbe <i>1812</i> .	Tema do Fascismo. Música de fosso <i>England Prevails</i> .	Bunker: Informam LÍDER de situação.	15, 16
0.13.18	Torre BTN: Jornalistas comentam atentado. Programa de TV. EVEY trabalha.	Música noticiário. Diálogos. Orquestra na transição de cena.	(S/R)	-
0.14.08	Esquadra: FINCH e DOMINIC investigam V.	Tema do Homem fechado com trítone.	(S/R)	-
0.14.28	Torre BTN: EVEY fala com GORDON. Pede desculpas por não ter ido ter com ele no dia anterior.	Silêncio. Depois, orquestra quando EVEY fala sobre <i>fingers</i> .	(S/R)	-
0.14.57	Apartamento EVEY: FINCH e DOMINIC entram em quarto. Encontram BI dela.	Tema do Destino. Logo, <i>tema do Medo</i> .	(S/R)	-
0.15.16	Torre BTN: EVEY a trabalhar. Descobre caixas com máscaras de V.	Música de <i>Storm Saxon</i> em TV: <i>The Beginning...at Last</i> , de Black Label Society. Orquestra expõe tema do Homem.	Storm Saxon aparece em TV.	107 - 111
0.16.05	Carro: DOMINIC e FINCH vêm dados sobre EVEY em ecrã do carro.	Tema do Homem fechado. Sirenas de polícia.	(S/R)	-
0.16.26	Torre BTN: EVEY preocupada. Entra V com bomba.	<i>Ostinato</i> melódico de meios tons em <i>crescendo</i> .	V entra em BTN com bomba. Emite mensagem.	107 - 118
0.16.50	Rua: Carros de polícia chegam.	Sirenas. Vozes. Orquestra.	(S/R)	-
0.16.55	Torre BTN: V prepara atentado. Edifício evacuado. EVEY foge de DOMINIC.	<i>Ostinato</i> em metais graves. Música de fosso <i>Goverments Should Be Afraid of Their People</i> . Música diegética em TVs.	V entra em BTN com bomba. Emite mensagem.	107 - 118
0.18.21	Londres: Vários cenários com ecrãs em negro (rua, casas, bares). V, na <i>régie</i> , obriga a emitir gravação. Imagem de ecrã gigante em Piccadilly.	Orquestra a insinuar tema do Homem.	V entra em BTN com bomba. Emite mensagem.	107 - 118

0.18.51	Torre BTN: Emissão de discurso revolucionário de V. Todos assistem. Londres: Pessoas assistem ao discurso. Polícia prepara-se para atacar BTN.	Tema da Ideia em trompas, passa a cordas. Tema desestabilizado harmonicamente. Introduce percussão. Cadencia no fim do discurso.	V entra em BTN com bomba. Emite mensagem.	107 - 118
0.21.56	Torre BTN: Polícias entram em <i>régie</i> . Matam refém. Luta. V mata polícias.	Violinos estáticos. Percussão, metais em <i>ostinato</i> . Tema Fascismo sugerido. Tema do Homem em <i>tremolo</i> . Música eletrônica acelerada	V entra em BTN com bomba. Emite mensagem..	107 - 118
0.24.13	Torre BTN: DASCOMB desativa bomba.	Tema do Homem acompanha tensão narrativa.	(S/R)	-
0.24.24	Torre BTN: DOMINIC aponta arma a V. EVEY ajuda V. V bate nele e vence.	Cordas da orquestra com notas longas. 2ª maior ilustram dúvida de EVEY.	(S/R)	-
0.25.00	Londres: Vários cenários. Noticiário anuncia morte de V.	Música de noticiário. Som da TV.	(S/R)	-
0.25.51	Esquadra: DOMINIC e FINCH investigam.	Silêncio. Sons de computador.	(S/R)	-
0.26.16	Galeria: EVEY acorda. Observa obras de arte. Aparece V. Ela descobre que não pode sair da Galeria.	<i>Cry Me a River</i> , de Julie London, diegético. Depois, silêncio.	<i>Dancing in the Street</i> , de Martha & Vandellas. Referência a Motown.	18, 19
0.29.46	Esquadra: Mais dados sobre EVEY.	Diálogos.	(S/R)	-
0.30.10	Galeria: V a cozinhar. EVEY fala sobre sua família e pergunta V sobre discurso emitido. V justifica violência.	<i>Girl From Ipanema</i> de João Gilberto, solo de saxofone. Tema de Homem (cordas em Si b) entra com pergunta de EVEY.	(S/R)	-
0.32.50	Casa de PROTHERO: PROTHERO no duche. Entra V, fala sobre o passado. <i>Flashbacks</i> : PROTHERO comandante / torturas / Hospital de Larkhill / V entre chamadas.	TV. Telefone. Música de fosso <i>Governments Should Be Afraid...</i> com entrada de V. Metais <i>stacatto</i> em registo grave, <i>tremolo</i> em cordas a insinuar tema do Homem. Tema durante <i>flashback</i> . Segue.	PROTHERO é raptado em comboio.	19 - 21
0.34.46	Casa FINCH: DASCOMB liga.	Telefone. Música de fosso continua.	(S/R)	-
0.35.04	Casa PROTHERO: FINCH, DOMINIC e DASCOMB falam sobre encobrir crime. FINCH descontente.	Música de fosso continua. Violoncelos estáticos.	V tortura PROTHERO. PROTHERO delira.	31 - 35
0.35.37	Galeria: EVEY acorda. Encontra V a treinar esgrima enquanto vê um filme.	Som de espadas. Música do filme <i>The Count of Montecristo</i> , intitulada <i>The Duel</i> , de Alfred Newman e J.H. Wood.	(S/R)	-
0.36.39	Esquadra: Vinculam PROTHERO com empresas Farmacêuticas.	Notas estáticas em clarinete e cordas graves.	(S/R)	-
0.37.11	Galeria: V e EVEY veem juntos <i>The Count of Montecristo</i> . TV anuncia morte de PROTHERO. EVEY descobre que V o assassinou.	Música de <i>The Count of Montecristo</i> , intitulada <i>Love Theme &amp; End Title</i> . 2ª maior insistente ilustra dúvida de EVEY. Tema do Homem quando V se justifica. Segue.	(S/R)	-
0.38.56	Esquadra: Vinculam PROTHERO com Hospital de Larkhill.	Música de fosso: Tema do Fascismo?	Investigação policial.	72
0.39.33	Gabinete: FINCH interroga militar sobre Larkhill.	Diálogos.	(S/R)	-
0.40.37	Galeria: EVEY conta a sua própria história.	Música de fosso <i>Evey's story</i> . Madeiras. Segue.	EVEY conta a sua história.	24 - 29
0.41.29	<i>Flashback</i> : irmão dela em hospital. EVEY criança vê manifes em TV. Pais presos.	Tema do Destino. Depois, tema do Medo surge claro em rapto da mãe.	<i>Flashbacks</i> : EVEY perde pais. Textos em <i>off</i> .	24 - 29
0.42.29	Galeria: EVEY pede V para colaborar.	Tema do Medo percorre a orquestra.	EVEY colabora. Fala-se de <i>Fausto</i> .	43, 44
0.43.14	Arquivo: FINCH procura documentos sobre Larkhill.	Diálogos. Eco.	(S/R)	-
0.43.52	Galeria: V aceita ajuda de EVEY.	Diálogos.	V aceita ajuda de EVEY.	43, 44
0.44.31	Esquadra: Finch aprofunda no acontecido em Larkhill.	Tema Fascismo enquanto fala do Bispo LILLIMAN.	(S/R)	-
0.44.56	Abadia: LILLIMAN dirige-se a quarto. EVEY no quarto com LILLIMAN. V salta de telhado. EVEY delata V. V entra. EVEY foge. Carrinha de vigilância.	Música de fosso: <i>Lust at the Abbey</i> , evoca gregoriano. Sinos. <i>Crescendo</i> acompanha preocupação de EVEY. Tema do Destino acompanham traição de EVEY. Tema do Homem em <i>tremolo</i> com entrada de V.	Westminster: Missa. Hino fascista. Órgão. EVEY com BISPO. V mata BISPO citando Rolling Stones: <i>Sympathy for the Devil</i> .	44 - 55
0.48.02	Abadia: FINCH e DOMINIC examinam cena. Aparece CREEDY (chefe dos <i>fingers</i> ).	Diálogos. Orquestra surge com chegada de CREEDY. Tonalidade confusa. Segue.	FINCH, durante a sua investigação, descobre uso da 5ª <i>sinfonia</i> de LvB.	55 - 62

0.49.41	Casa GORDON: EVEY pede refúgio ao seu chefe, GORDON. Ele mostra obras de arte e confessa homossexualidade.	Tema do Homem. Tema Medo repetido. Música de fosso: <i>The Red Diary</i> . Alusão a <i>God Save the Queen</i> , de Sex Pistols.	Relação EVEY-GORDON: Música fascista/sensual em cabaret.	123 - 142
0.52.15	Morgue: Dra. DELIA conclui autópsia de LILLIMAN. FINCH entrega rosa encontrada no lugar do crime.	Diálogos. Telefone. Melodia de violoncelos surge com campanha. Sugere tema do Destino.	Dra. DELIA conclui autópsia de BISPO. FINCH entrega rosa encontrada no lugar do crime.	63, 64
0.53.09	Esquadra: Investigação.	Tema do Homem em oboé agudo.	(S/R)	-
0.53.43	Casa de DELIA: Ela abre cofre.	Violoncelos prosseguem.	Casa de DELIA.	67, 68
0.53.55	Esquadra: Descubrem que DELIA é a próxima vítima.	Segue em <i>crescendo</i> .	FINCH descobre que DELIA é a próxima vítima	69 - 71, 72
0.54.10	Casa DELIA: V entra no quarto. Falam.	Violinos estáticos agudos.	Casa DELIA: V fala com ela.	73 - 76
0.54.27	Carro: FINCH tenta comunicar com DELIA.	Sirena. Orquestra em <i>crescendo</i> .	(S/R)	-
0.54.37	Casa DELIA: DELIA arrepende-se. V entrega rosa a DELIA.	Tema do Homem em orquestra. Notas repetidas em piano minimal.	DELIA arrepende-se. V mata ela e ALMOND (chefe dos <i>fingers</i> ).	73 - 77
0.56.26	Rua: carro a derrapar.	Sirena. Derrapagem.	(S/R)	-
0.56.28	Casa DELIA: FINCH e DOMINIC descobrem cadáver de DELIA.	Continua orquestra. Tema do Fascismo com plano do diário de Larkhill.	FINCH e DOMINIC descobrem os cadáveres.	78
0.56.42	Bunker: LÍDER ordena esquecer diário de DELIA encontrado por FINCH.	Tema do Fascismo. Segue.	FINCH fala com LÍDER sobre diário.	79 - 86
0.57.42	Carro de FINCH: Ele conduz. <i>Flashback</i> : Experimentos em Larkhill. Larkhill: Super-herói nasce. Explosão. V escapa. FINCH bebe em solitário.	Voz <i>off</i> de Delia. Música de fosso: <i>The Red Diary</i> . Tema do Destino, com FINCH. <i>Crescendo</i> até grito de V. Orquestra desaparece. FINCH bebe em silêncio.	<i>Flashbacks</i> : História de V segundo o diário de DELIA.	79 - 86
1.00.31	Casa GORDON: EVEY acorda. Comportamento de GORDON é parecido com V.	<i>Corcovado</i> , por Stan Getz e João Gilberto.	Relação EVEY-GORDON. Música de cabaret fascista.	123 - 142
1.01.37	Esquadra: FINCH revê hemeroteca e descobre verdade sobre ataque terrorista que levou LÍDER até o poder.	Orquestra interpreta tema do Destino. Tema do Medo quando DOMINIC é confrontado com a verdade.	(S/R)	-
1.04.09	Rua: Carrinha de vigilância passa ante cartaz com símbolo de V.	Conversas de pessoas captadas por sistema de vigilância.	(S/R)	-
1.04.21	Bunker: Reunião com LÍDER.	Diálogos.	(S/R)	-
1.04.46	Casa GORDON: EVEY e GORDON veem programa de TV. Inglaterra: reação das pessoas.	Música do programa de TV. Hino inglês desafinado. <i>Yakety Sax</i> , de Boots Randolph (de <i>The Benny Hill Show</i> ).	Relação EVEY-GORDON. Música de cabaret fascista.	123 - 142
1.07.43	Casa GORDON: GORDON fala ao telefone com <i>manager</i> .	Diálogos.	(S/R)	-
1.08.14	Casa GORDON: CREEDY entra e prende GORDON. EVEY salta pela janela. Também é presa. Ecrã negro.	Dissonâncias nos metais. Tema do Medo quando ela vê como GORDON é detido.	GORDON assassinado por mafiosos. EVEY tenta vingar-se, mas é presa.	123 - 142
1.09.42	Celas: EVEY torturada. EVEY encontra papel com história de VALERIE.	Música de fosso: <i>Valerie</i> . Minimal repetitivo acompanha sequência (2ª maior). Tema do Homem quando é lida história de VALERIE em <i>off</i> .	EVEY em cela. Paralela, história de VALERIE narrada em <i>off</i> . Outros <i>flashbacks</i> .	148 - 162
1.13.13	<i>Flashback</i> : VALERIE na escola. Problemas devido à sua homossexualidade. Problemas em casa.	Andamento lento. <i>Tema do Despertar</i> , minimal repetitivo melodioso em piano e orquestra.	EVEY em cela. Paralela, história de VALERIE narrada em <i>off</i> . Outros <i>flashbacks</i> .	148 - 162
1.14.33	Celas: EVEY torturada.	Violoncelos estáticos.	Idem.	Id.
1.15.14	<i>Flashback</i> : VALERIE atriz. Filmagens. Namoro com outra atriz. Guerra em TV.	Minimal repetitivo em piano (desde cena anterior).	EVEY em cela. Paralela, história de VALERIE narrada em <i>off</i> . Outros <i>flashbacks</i> .	148 - 162
1.16.16	Cela: EVEY maltratada.	Música de fosso.	Id.	Id.

1.16.40	<i>Flashback:</i> Homossexuais perseguidos. VALERIE detida. Larkhill. Torturada. EVEY lê. VALERIE escreve texto. EVEY lê.	Cordas estáticas. Regressa piano minimal. Logo, orquestra introduz tema do Homem em segundo plano, cadência no piano.	EVEY em cela. Paralela, história de VALERIE narrada em <i>off</i> . Outros <i>flashbacks</i> .	148 - 162
1.18.52	Sala: EVEY condenada a morte.	Diálogos.	EVEY condenada a morte.	161
1.19.31	Celas: EVEY libertada. Abandona cela.	Música de fosso: <i>Evey Reborn</i> . Cordas estáticas. Segue.	EVEY libertada. Abandona cela.	162 - 166
1.21.12	Galeria: EVEY descobre que o seu captor era V. Discussão.	<i>Ostinato</i> lento. Efeitos. Música ilustra raiva de EVEY. Tema do Homem difuso.	EVEY descobre que o seu captor era V. (Grande vinheta de uma página.)	162 - 166
1.24.19	Telhado: EVEY purificada com chuva. <i>Flashback:</i> V purificado com fogo.	Tema do Homem com desenvolvimento ascendente (Si b-Dó-Ré b-Mi b). Trovões.	EVEY purificada com chuva.	167 - 172
1.26.01	Galeria: V põe música em <i>jukebox</i> . EVEY vai embora da Galeria.	<i>I found a reason</i> , de Cat Power (Autor: Velvet Underground).	V toca ao piano <i>The Vicious Cabaret</i> . EVEY beija-o. Dançam.	174, 175 - 179
1.27.12	Galeria: V mostra altar dedicado a VALERIE. V justifica violência, mas EVEY não.	Tema do Despertar (piano melodioso). Tema do Medo. Tema do Homem.	V mostra altar e passa testemunho a EVEY.	175 - 177
1.29.03	Rua: EVEY vai embora.	Tema do Medo nas cordas.	(S/R)	-
1.29.08	Galeria: V furioso.	Cadência de tema do Medo.	(S/R)	-
1.29.20	Bunker: LÍDER furioso. Ralha com FINCH.	Tema do Fascismo. Música de fosso: <i>England Prevails</i> . <i>Ostinato</i> do fagote em <i>crescendo</i> .	(S/R)	-
1.30.35	Londres: Todos veem noticiário.	Segue <i>England Prevails</i> , tema do Fascismo.	(S/R)	-
1.31.15	Esquadra: Polícias descobrem pista.	Cadência insinua tema do Destino. Diálogos. Orquestra.	(S/R)	-
1.32.08	Monumento: FINCH e DOMINIC reúnem-se com um tal ROKWOOD.	Tema do Medo insinuado em cordas, ilustra dúvida de FINCH.	(S/R)	-
1.33.08	Sequência/ <i>flashback</i> : ROKWOOD explica o plano seguido pelo partido fascista para tomar o poder anos atrás, manipulando à população.	Voz <i>off</i> . Música de fosso insinua vários temas com uma 2ª maior. Percussão agitada. Tema do Medo quando população assume os métodos do partido fascista. Violoncelos tema do Destino, para FINCH. Cadência com tema do Medo em <i>crescendo</i> .	(S/R)	-
1.36.21	Estufa: CREEDY trata das suas plantas. Aparece V.	Cordas estáticas. V reproduz <i>5ª sinfonia</i> de L. van Beethoven.	FINCH, durante a sua investigação, descobre uso da <i>5ª sinfonia</i> de LvB.	55 - 62
1.36.37	Carrinha de vigilância.	<i>5ª sinfonia</i> de L. van Beethoven.	Id.	55 - 62
1.36.45	Estufa: V pede a CREEDY que entregue LÍDER.	<i>5ª sinfonia</i> diegética. Corte.	Id.	55 - 62
1.38.03	Casa EVEY: EVEY vê filme. Olhar dela mostra desconforto.	Música de fosso de <i>The Count of Montecristo: Love Theme &amp; End Title</i> . Cadência final.	(S/R)	-
1.38.31	Esquadra: FINCH descobre que ROKWOOD era V mascarado.	Telefone. Orquestra entra com deixa “William Rokwood”. Música de fosso: <i>The Dominoes Fall</i> .	(S/R)	-
1.39.09	Galeria: Disfarce de ROKWOOD.	Violinos estáticos. Graves descendentes.	(S/R)	-
1.39.12	Esquadra: FINCH furioso.	Música de fosso continua.	(S/R)	-
1.39.28	Rua: EVEY encontra miúda a pintar parede.	Orquestra <i>crescendo</i> , tema do Destino.	Miúda a pintar parede.	189
1.39.50	Bunker: LÍDER furioso.	Tema do Fascismo. Percussão militar.	(S/R)	-
1.40.17	Sequência/ <i>Flashbacks</i> : O caos apodera-se de toda Inglaterra.	Música de fosso: <i>The Dominoes Fall</i> . Percussão outorga carácter militar. Tema do Homem, tema do Destino, do Fascismo. Ilustram futuro incerto.	V empurra peça de dominó em vinheta paralela ao desfecho de várias histórias. V surge como grande <i>mastermind</i> .	181. 202 - 209
1.44.02	Galeria: V recolhe peça do dominó.	Cadência de <i>The Dominoes Fall</i> dilui-se no tema do Despertar” associado ao Povo.	(S/R)	-
1.44.17	Casa FINCH: FINCH bebe após passar a noite sem dormir.	Despertador toca. Logo, <i>Long Black Train</i> , de Richard Hawley.	(S/R)	-



1.44.47	Galeria: V solitário. Soa música. Encontra EVEY à frente da <i>jukebox</i> . Dançam.	<i>Cry me a river</i> , de Julie London. Silêncio.	V e EVEY dançam.	95, 96
			No gira-discos soa <i>Every time we say goodbye</i> , de Cole Porter.	217
1.46.50	Bunker: LÍDER furioso.	Diálogos.	LÍDER ensimesmado.	209
1.47.39	Galeria: Primeiro plano da <i>jukebox</i> , canções dos anos 50-60. Dançam.	<i>Bird Gerhl</i> , de Anthony & the Johnsons.	V e EVEY dançam.	95, 96
			No gira-discos soa <i>Every time we say goodbye</i> , de Cole Porter.	217
1.48.50	Carro: FINCH e DOMINIC conduzem.	Orquestra tema do Destino e tema do Homem. Ilustram que FINCH mudou.	(S/R)	-
1.49.28	Galeria: V mostra a EVEY metro carregado de dinamita pronta para explodir Parlamento. Beijam-se.	Tema do Destino sobre tema do Homem, quando V fala sobre o futuro. 2ª maior insistente. Tema do Medo quando EVEY percebe que V vai morrer.	V passa testemunho a EVEY. Mostra túnel do metro com explosivos.	222
1.52.03	Sequência: Discurso do LÍDER em TV. CREEDY em túnel, aparece V. População abandona casas. CREEDY aparece com LÍDER preso. V entrega rosa. CREEDY mata LÍDER. FINCH percorre túnel. V luta contra polícias de CREEDY. V vence. V mata CREEDY.	Música de fosso: <i>Knives, Bullets (and Cannons Too)</i> . Tema do Fascismo durante discurso do LÍDER. <i>Ostinato</i> em metais graves, notas estáticas, efeitos. Tema do Homem, épico. Cordas estáticas. Tema do Homem nos violoncelos após morte de CREEDY.	FINCH, sob o efeito do LSD, encontra V em túnel do metro. V canta <i>Streets of London</i> , de McTell. FINCH dispara.	236
			Personagem secundária (ROSE) mata LÍDER.	235
1.57.51	Sequência: EVEY em Galeria / Militares frente ao Parlamento / V ferido reúne-se com EVEY / V morre / População mascarada toma Parlamento / EVEY coloca cadáver de V em carruagem cheia de rosas. Aparece FINCH / População avança. EVEY ativa explosivos.	Tema do Destino sobre tema do Homem em trompas. Cadências de tema Fascista e tema do Homem, depois tema do Despertar sugerido. Tema do Medo quando V morre, que se transforma em tema do Homem quando EVEY fala com FINCH. Depois, tema do Homem, épico, acompanha avanço da população. Silêncio. <i>1812</i> na megafonia. Sinos.	V dirige <i>1812</i> enquanto faz explodir o edifício “The Ear”.  V morre à frente de EVEY, ferido por FINCH.	182 - 187  244, 245
			EVEY, mascarada, ativa dinamita e faz explodir Downing Street.	260 - 262
2.02.30	Londres: <i>1812</i> soa pelos altifalantes da rua. População reunida. FINCH e EVEY assistem à explosão. Cadáver de V na carruagem. Parlamento destruído. População tira as máscaras. (Personagens redimidas.) Fogos de artifício.	Compassos anteriores a <i>La Marsellaise</i> . Corte abrupto, entra tema da Ideia em Mi b. Tema militar e hino czarista de <i>1812</i> durante explosão. <i>Voz off</i> de EVEY. Cadência final.	V dirige <i>1812</i> enquanto faz explodir “The Ear”.	182 - 187
2.04.38	Créditos finais.	<i>Street Fighting Man</i> , de Rolling Stones. <i>Fade out</i> .	V apresenta-se com <i>Sympathy for the Devil</i> , de Rolling Stones.	54
2.06.06	Créditos finais.	<i>BKAB</i> , de Ethan Stoller, com discursos de Malcolm X (“On Black Power”), e Gloria Steinem (“Adress to the Women of America”), sobre <i>sample</i> de <i>Chura Ke Dil Mera</i> , música de Bollywood.	V refere conceitos musicais associados à cultura <i>underground</i> e/ou questões étnicas: Martha and the Vandellas, Tamla Motown, Billie Holiday, Trojan, Black Uhuru.	18, 19
2.08.33	Créditos finais.	Corte a <i>Out of Sight</i> , de Spiritualized.	(S/R)	-
2.09.42	Créditos finais.	Corte a tema do Homem sobre percussão <i>ostinato</i> épica. Conclui tema do Homem. Depois, tema do Destino sobre tema do Homem. Minimal repetitivo de 2ª maiores. Por último, tema do Homem pomposo.	(S/R)	-

## Apêndice D: análise audiovisual do filme *Watchmen* (Zack Snyder, 2009)

TEMPO	IMAGEM	SOM	BD	PÁG.
0.00.01	Fundo Amarelo. <i>Zoom-out</i> de broche. Casa de COMEDIAN.	Apito máquina de café crescendo.	Contracapa amarela.	-
0.00.53	Casa Branca: Nixon lê declaração de advertência.	Voz de Nixon.	Sem referência (S/R)	-
0.01.14	Estúdio de TV: Debate política.	Voz de apresentador.	S/R	-
0.01.20	Relógio: Cientistas adiantam relógio.	<i>Flashes</i> de câmaras.	S/R	-
0.01.25	Estúdio de TV: Debate continua.	Voz de apresentador.	S/R	-
0.01.29	Casa COMEDIAN: Comedian vê TV.	Som de TV. Buzina de caminhão ou barco. Sirena.	Idêntico (ID). Intercala investigação policial.	9 - 12
0.01.34	Estúdio de TV: Debate continua.	Voz de tertuliantes.	S/R	-
0.01.55	<i>Régie</i> programa TV: Realizadores organizam gravação de programa.	Som de estúdio. Estalo de dedos. Teclas de máquina.	S/R	-
0.02.06	Estúdio de TV: Debate continua.	Voz de tertuliantes..	S/R	-
0.02.16	Casa COMEDIAN: Comedian fuma. Muda de canal.	Acordes de <i>Man on the Moon</i> em canal MTV. <i>Unforgettable</i> de Nat King Cole durante anúncio.	ID. Intercala investigação policial.	9 - 12
0.02.38	Escadas do Prédio: <i>Zoom</i> porta apartamento COMEDIAN.	<i>Unforgettable</i> abafado, do outro lado da porta.	S/R	-
0.02.42	Casa COMEDIAN: Anúncio de TV de produtos de Veidt. Entra homem encapuzado. Lutam.	Nova estrofe coincide com entrada de encapuzado. Efeitos sonoros. COMEDIAN dispara e acerta no ecrã da TV com imagem de VEIDT, canção em <i>crescendo</i> . Solo da canção coincide com pausa na luta. Nova estrofe, COMEDIAN desiste. Cadência musical ouvida com plano de broche a voar.	ID. Intercala investigação policial.	9 - 12
0.05.16	Rua: COMEDIAN morto. Broche <i>zoom-in</i> .	Cadência final. Vidros partidos. Trânsito. Som de ar.	ID. Intercala investigação policial.	9 - 12
0.05.38	Genérico: Antigas imagens de Minute Men em <i>slow motion</i> . NITE OWL I (HOLLIS MASON) esmurra ladrão em Gotham Opera House. Cartazes de Opera e Batman. SILK SPECTRE I (SALLY). COMEDIAN.	Primeira estrofe de <i>The Times They Are-A-Changin</i> , de Bob Dylan. Entrada de imagens acompanhada por som de <i>flashes</i> retardados.	Falsa biografia <i>Under the Hood</i> de HOLLIS MASON.	35 - 40 e seguintes.
0.06.11	Genérico: Foto Minute Men. Enola Gay com imagem de SALLY. SILHOUETTE beija enfermeira. Japão rende-se.	Segunda estrofe de <i>The Times They Are-A-Changin</i> .	S/R	-
0.06.55	Genérico: DOLLAR BILL assassinado. SALLY reforma-se. MOTHMAN levado a hospício.	Terceira estrofe de <i>The Times They Are-A-Changin</i> .	<i>Under the Hood</i> de HOLLIS MASON.	35 - 40 e seguintes.
0.07.30	Genérico: SILHOUETTE assassinada junto com enfermeira. RORSCHACH com mãe prostituta. Kennedy com DR. MANHATTAN.	Quarta estrofe de <i>The Times They Are-A-Changin</i> .	<i>Under the Hood</i> de HOLLIS MASON.	35 - 40 e seguintes.
0.08.11	Genérico: COMEDIAN assassina Kennedy. SILK SPECTRE II (LAURIE) com pais a discutir e Guerra de Vietname na TV.	Quinta estrofe de <i>The Times They Are-A-Changin</i> .	S/R	-
0.08.59	Genérico: Delinquentes capturados por RORSCHACH. Fidel Castro em URSS.	Terceira estrofe de <i>The Times They Are-A-Changin</i> .	Castro e Elvis mencionados em conversa.	119
0.09.32	Genérico: Mulher introduz flor em fuzil de soldado. Capote e Warhol mostram obra sobre NITE OWL. DR. MANHATTAN na Lua.	Quarta estrofe de <i>The Times They Are-A-Changin</i> .	S/R	-

0.10.15	Genérico: VEIDT com Jagger, Bowie e Village People. Foto dos Watchmen. Nixon eleito por terceira vez em TV durante protesto contra vigilantes, “Who Watches the Watchmen?”. Ecrã amarelo.	Primeira estrofe de <i>The Times They Are-A-Changin</i> . Sons retardados. Após <i>rallentando</i> , surge chama de coquetel <i>molotov</i> .	S/R DR. MANHATTAN inspirado em Bowie.	- Anexos do romance gráfico.
0.11.14	<i>Zoom-out</i> de símbolo de COMEDIAN até janela de apartamento de COMEDIAN: Detetive investiga.	Efeito de som acompanha <i>travelling</i> . Mangueira. Trânsito.	ID. Intercala assassinato de COMEDIAN.	9 - 12
0.11.41	Casa COMEDIAN: Polícias. Fotos de COMEDIAN com Elvis, Nixon... <i>Zoom-out</i> .	<i>Flashes</i> , sirenas, rádio, ar.	ID.	IDEM.
0.12.19	Diário de RORSCHACH: Rorschach entra em apartamento de COMEDIAN. Fotos de Nixon, SALLY e LAURIE, MOLOCH e grupo.	Soa <i>Tonight the Comedian Died</i> , de Tyler Bates (T.B.) Música caba com frase de RORSCHACH. Alternância voz <i>off/on</i> de RORSCHACH.	ID.	13 - 16
0.15.12	Casa HOLLIS MASON: Conversa com NITE OWL II (DAN).	Chuva, sirena. Rádio ou TV.	ID.	17
0.16.54	Porta de HOLLIS: Despedida.	Chuva intensa. Trovões.	ID.	17
0.17.24	Rua: DAN regressa a casa e descobre fechadura partida.	Música de fosso, piano. <i>Crescendo</i> com plano de fechadura partida.	ID.	18
0.17.51	Casa DAN: Escuridão. DAN encontra RORSCHACH.	Música de fosso, predominam graves. Som de RORSCHACH a comer.	<i>Neighborhood Threat</i> , de Iggy Pop. Silêncio.	18
0.18.24	Cozinha DAN: RORSCHACH anuncia morte de COMEDIAN. DAN quer falar com RORSCHACH na cave.	Voz das personagens.	ID. Balões irregulares em RORSCHACH.	19
0.19.10	Cave de DAN: RORSCHACH diz que existe um plano para assassinar todos os vigilantes. Sai.	Música de fosso começa na mudança de cena, notas longas. <i>You Quit</i> , de T.B.	ID.	19 - 21
0.21.40	Gabinete de VEIDT: Entrevista com jornalistas. DAN observa bonecos.	Música de fosso anterior desaparece. Som de chuva, trovões, <i>flashes</i> .	VEIDT e RORSCHACH reúnem-se.	25 - 26
0.23.38	Gabinete: VEIDT diz “You know that better than anyone”.	Música de fosso, <i>Edward Blake the Comedian (?)</i> .	S/R	-
0.24.31	Complexo Militar: Diário de RORSCHACH. Este entra em complexo militar. Conversa com DR. MANHATTAN.	Música de fosso, <i>Tonight the Comedian Died (?)</i> , <i>crescendo</i> musical coincide com vidros partidos Voz de DR. MANHATTAN. Movimentos de MANHATTAN e barulhos de máquinas confundem-se com música de fosso.	ID.	27 - 30
0.27.28	Exterior complexo militar: RORSCHACH teletransportado.	Finaliza barulho/música de fosso. De novo, chuva intensa.	ID.	30
0.27.36	Complexo militar: MANHATTAN e LAURIE discutem.	Volta barulho/música de fosso.	ID.	31
0.28.03	<i>Flashback</i> : Pais de LAURIE discutem.	Música de fosso estridente acompanha passagem a <i>flashback</i> . Sons graves durante discussão.	S/R	-
0.28.24	Complexo militar: MANHATTAN distante. LAURIE não o compreende.	Música de fosso/barulhos. <i>Crescendo</i> coincide com final de diálogos. Canção.	ID.	31
0.29.25	Rua de NY/Restaurante: LAURIE aparece. Encontra DAN a limpar óculos. Jantam.	<i>99 Luftballons</i> , de Nena. Diálogo desaparece. Barulho de restaurante e trânsito.	ID.	33 - 34
0.31.24	Restaurante: LAURIE preocupada com guerra nuclear. Ela confessa problemas com DR. MANHATTAN/JON.	Música de fosso, <i>We'll Live Longer</i> . Depois, mistura-se com salpicaduras de táxi.	ID.	33 - 34
0.32.06	Rua: LAURIE apanha táxi. DAN diz “The Comedian is dead”.	Chuva intensa, canção entra com frase de DAN (e segue).	S/R	-
0.32.32	Cemitério: Enterro de COMEDIAN. Imagem em <i>slow motion</i> .	<i>The Sound of Silence</i> , de Simon & Garfunkel.	ID. <i>The Comedians</i> , de Elvis Costello (no título).	42 - 45
0.33.57	Casa SALLY: SALLY e LAURIE conversam.	Canção desaparece com barulho causado por teletransporte. Silêncio. Música de fosso, <i>The Last Laugh</i> (T.B.). Entra quando SALLY diz “I’m 67 years old”. Segue.	ID. Intercalado com enterro de COMEDIAN.	43 - 46
0.35.43	<i>Flashback</i> : Reunião dos Minutemen . Início da cena em <i>slow motion</i> . LUTA entre COMEDIAN e SALLY. COMEDIAN viola SALLY. Entram HOODED JUSTICE e HOLLIS. Luta.	Música de fosso, <i>The Last Laugh</i> . Silêncio durante violação. Efeitos sonoros graves com murros. Música de fosso com plano de SALLY magoada.	ID. <i>Flashback</i> introduzido por vinheta com flash de câmara. Durante estupro, onomatopeias.	47 - 50

0.38.09	Casa SALLY: SALLY reflete sobre COMEDIAN.	Continua música de fosso	ID.	50
0.38.27	Cemitério: Enterro de COMEDIAN. <i>Zoom-in</i> DR. MANHATTAN.	Continua música de fosso.	ID.	54 - 57
0.38.49	<i>Flashback</i> : DR. MANHATTAN e COMEDIAN lutam contra o Vietcongue.	Soa <i>Cavalgada das Valquírias</i> de Richard Wagner. Desaparece com fogos de artifício.	<i>Cavalgada das Valquírias</i> de Richard Wagner durante episódio tragicômico.	35 - 40 (129 - 130)
0.39.36	<i>Flashback</i> : Rua e bar do Vietname Celebração da vitória de EEUU. COMEDIAN assassina vietnambesa grávida. COMEDIAN obriga MANHATTAN refletir sobre ele próprio.	Fogos de artifício e tambores. Dentro do bar soa <i>Me and Bobby Mcgee</i> de Full Tilt Boogie Band. Barulhos causados por MANHATTAN. Música de fosso entra com imagem de COMEDIAN.	Bar em Vietname: Aparece disco ou Jukebox em desenho.	129 - 130 (54 - 57)
0.41.56	Cemitério: Enterro de COMEDIAN. <i>Zoom-in</i> ADRIAN VEDIT.	Música de fosso de piano, segue.	ID.	51 - 53
0.42.07	<i>Flashback</i> : Reunião para fundar o grupo WATCHMEN. COMEDIAN queima mapa de EEUU e recusa entrar no grupo.	Música de fosso desaparece com discurso lapidário de COMEDIAN. Música regressa com frase de VEIDT “The World has problems”.	ID.	51 - 53
0.43.33	Cemitério: <i>Zoom-in</i> DAN.	Música de fosso anterior. Pandeireta.	ID.	58
0.43.48	<i>Flashback</i> : Rua. Protestos contra vigilantes. COMEDIAN começa a disparar e faz discurso fascista. COMEDIAN e DAN falam sobre sonho americano.	Soa <i>I’m Your Boogie Man</i> de KC & The Sunshine Band. Canção acompanha ação de COMEDIAN e desaparece com diálogos. Música de fosso, <i>The American Dream</i> , entra com frase “How long could we keep this up?”, de DAN.	ID.	58 - 60
0.46.16	Cemitério: DAN com broche. RORSCHACH observa MOLOCH a ir embora à chuva.	Música de fosso continua.	ID.	61
0.46.56	Rua/Casa de MOLOCH: MOLOCH abre frigorífico. RORSCHACH aparece. MOLOCH confessa encontro com COMEDIAN.	Música de fosso cresce com abertura de frigorífico. Silêncio durante diálogos. Breves comentários musicais. Sirenas e efeitos sonoros.	ID.	62 - 63
0.48.34	<i>Flashback</i> : Quarto de MOLOCH. COMEDIAN a beber e chorar enquanto insinua existência de plano macabro.	Efeitos sonoros introduzem e fecham <i>flashback</i> . Vozes <i>off</i> . Trânsito.	ID.	63 - 65
0.50.11	Casa de MOLOCH: MOLOCH diz ter cancro. RORSCHACH sente pena dele.	Efeitos sonoros sublinham ira de RORSCHACH. Música de fosso começa com abertura de uma gaveta e segue.	ID.	66
0.51.11	Rua: Diário de RORSCHACH. Este reflete sobre COMEDIAN e uma possível conspiração contra vigilantes. Chega a cemitério. Sequência de montagem: Assassino entra em casa de COMEDIAN - Fivela a desapertar-se - COMEDIAN com lança-chamas - COMEDIAN nos protestos de NY - RORSCHACH tira rosa a MOLOCH - COMEDIAN chora em casa de MOLOCH - Broche manchado de sangue - RORSCHACH em cemitério - COMEDIAN esmurrado - RORSCHACH coloca rosa no casaco - COMEDIAN cai desde janela - RORSCHACH vai embora de cemitério - COMEDIAN cai.	Música de fosso, <i>Eduard Blake the Comedian</i> , acompanha voz <i>off</i> de RORSCHACH. Este conta piada sobre palhaço triste. Efeito sonoro grave finaliza com ecrã negro. Música confunde-se com gemidos.	ID. <i>The Comedians</i> , de Elvis Costello (citação de verso).	67 - 70
0.53.20	Complexo militar (?): MANHATTAN e LAURIE têm sexo. LAURIE incômoda com desempenho sexual de MANHATTAN. Discussão. MANHATTAN fala por videoconferência com VEIDT. LAURIE vai embora. MANHATTAN fica só, a observar foto de ex-namorada.	Soa <i>You’re my Thrill</i> de Billie Holiday. Música para quando LAURIE grita “stop”. Barulhos elétricos. Efeitos sonoros graves. LAURIE vai embora e começa <i>Satyagraha</i> , de Philip Glass (ato II - cena 3: <i>Protest</i> .	ID. Intercala declarações de EX-NAMORADA de JON.	80 - 82

0.56.07	Cozinha de DAN: DAN come a ver TV. TV anuncia entrevista com DR. MANHATTAN. Tocam à porta, aparece LAURIE.	Cadência de <i>Satyagraha</i> , encadeada com <i>Unforgettable</i> de Nat King Cole. Batidas. Música de fosso, <i>Something She Has to Do</i> , de Philip Glass, começa quando LAURIE diz “I left Jon”.	ID. Aparece anúncio de VEIDT ( <i>Unforgettable</i> ). Intercala declarações EX-NAMORADA de JON	83 - 85
0.57.47	Sequência de montagem: MANHATTAN observa roupa interior de LAURIE - LAURIE descreve para DAN o comportamento de MANHATTAN - MANHATTAN veste fato - LAURIE pede desculpas e DAN convida-a para sair - MANHATTAN guarda foto de ex-namorada.	Continua <i>Something She Has to Do</i> . Voz <i>on/off</i> de LAURIE. Efeito sonoro elétrico acompanha teletransporte de MANHATTAN.	ID.	85 - 86
0.58.56	Sequência montagem: MANHATTAN teletransporta-se até estúdio de TV - DAN e LAURIE caminham por ruas de NY, passam perto de quiosque e RORSCHACH. São rodeados por assaltantes - MANHATTAN em estúdio de TV acompanhado por militares. Entrevista - DAN, LAURIE contra gangue - Entrevista - DAN luta contra gangue - Entrevista - LAURIE luta contra gangue - Entrevista - Luta - Entrevista - Luta - Entrevista - Luta - Entrevista - Luta conclui - Entrevista - DAN e LAURIE sem fôlego - Entrevista, MANHATTAN descobre cancro da ex-namorada. Gritos.	<i>Something She Has to Do</i> , de Glass. Também soa <i>What About Janey Slater</i> (T.B.). Efeitos sonoros, voz <i>off</i> de JORNALISTA, voz <i>on</i> de MANHATTAN. Notas longas, graves, timbre de cordas. <i>Crescendo</i> final, acompanha acosso de JORNALISTA a MANHATTAN. Este grita “ <i>I’ve said leave me alone</i> ”. Ecrã branco acompanhado por efeito de som. Silêncio.	ID. Porta quarto MANHATTAN: SOLDADO canta <i>Walkin’ on the Moon</i> , de Police enquanto marca lugar como “perigoso” / Quiosque: Rapaz lê BD que referencia obra de BRECHT.	87 - 95 / 173
1.04.11	Marte: DR. MANHATTAN fala sobre o Universo.	Explosão. Silêncio. Soam <i>Prophecies</i> e <i>Pruit Igoe</i> de Philip Glass. Voz <i>off</i> de MANHATTAN.	ID. Teletransporte MANHATTAN até Marte: vinheta maior.	97 / 102 - 104
1.04.37	<i>Flashback</i> : Sequência ( <i>slow motion</i> ). JON e EX-NAMORADA em feira - WEAVER morre de cancro - JON em feira - Sexo JON e EX-NAMORADA - Relógio - Complexo científico - JON sofre acidente - JON e EX-NAMORADA conhecem-se - Acidente - Pai insina JON montar relógio - Acidente - EX-NAMORADA emoldura foto - Espetro de JON em complexo - Jornal - MANHATTAN com militares - MANHATTAN com jornalistas - MANHATTAN demonstra poder - Com NIXON - Final Guerra do Vietname - HOLLIS apresenta biografia - MANHATTAN contra crime - WEAVER diz que JON é como um deus - JON oferece brincos a EX-NAMORADA - JON conhece LAURIE - JON beija LAURIE em telhado - EX-NAMORADA abandona-o.	<i>Pruit Igoe</i> . Voz <i>off</i> . <i>Crescendo</i> musical acompanha transformação de JON em DR. MANHATTAN. São frequentes barulhos elétricos em torno a DR. MANHATTAN. Silêncio quando MANHATTAN diz: “ <i>I’m tired of being caught in the tangle of their lives</i> ”, seguido de <i>Something She has to do</i> , de Glass.	ID. Acidente de JON. Uso de vinhetas para impacto sonoro (?).	113 - 135 118 - 120
1.12.58	Marte: MANHATTAN destrói foto de EX-NAMORADA e cria palácio de areia.	Continua música de fosso, <i>crescendo final</i> coincide com deixa de MANHATTAN, “Too late”.	ID.	136 - 138
1.13.48	Reunião militar: NIXON decide passar a DEF-CON-2 devido a movimentos de exército soviético.	Silêncio. Diálogos. Música de fosso acentua tensão dos movimentos militares soviéticos.	ID.	315 - 317
1.15.28	Gabinete de VEIDT: VEIDT fala sobre ele próprio com sócios. Elevador abre. Pistoleiro dispara sobre VEIDT. VEIDT sobrevive. Pistoleiro engole cápsula de veneno.	Cadência de música de fosso. Silêncio com diálogos. Soa <i>Everybody Wants to Rule the World</i> de Tears For Fears (diegética?) com abertura de portas. Música de fosso (T.B.) começa com barulho de elevador. Notas agudas longas.	VEIDT atacado. Disposição de vinhetas inovadora.	157 - 160
1.19.16	Restaurante Gunga Diner: DAN e LAURIE falam sobre ataque a VEIDT e sobre possível conspiração.	Barulho de café.	ID.	154
1.19.41	Rua NY: Saem de Café. DAN pede a LAURIE para viver com ele. <i>Slow motion</i> .	Barulho da cidade. Buzina de camião precede voz <i>off</i> de RORSCHACH.	ID. Diário de RORSCHACH. Texto.	155
1.20.14	Rua: Diário de RORSCHACH. DAN e LAURIE passam à frente de RORSCHACH, que não está a vestir máscara.	Música de fosso começa com buzina, voz <i>off</i> de RORSCHACH. Segue.	IDEM.	IDEM.

1.20.40	Rua: Diário de RORSCHACH. RORSCHACH caminha. Escala fachada de edifício.	Voz <i>off</i> de RORSCHACH.	ID. Sem diálogos.	167
1.21.03	Casa de MOLOCH/Rua: RORSCHACH conversa com cadáver de MOLOCH. Polícia avisa RORSCHACH desde a rua. Polícia invade casa. RORSCHACH salta pela janela. Luta. Polícias tiram máscara a RORSCHACH.	Música de fosso, <i>fortíssimo</i> súbito quando RORSCHACH descobre que MOLOCH foi assassinado. Altifalantes da rua. Luta acompanhada por efeito de fogo (graves). Salto de RORSCHACH com música de fosso.	ID.	168 - 172
1.21.44	Prisão: RORSCHACH encarcerado. PSQUIATRA interroga-o. <i>Flashbacks</i> fugazes: Memórias de RORSCHACH - Cão morto - Mãe violenta - Luta com <i>bullies</i> . <i>Flashback</i> : Nascimento da personagem de RORSCHACH. Interrogatório. RORSCHACH fala.	Cadência da música de fosso. Silêncio. Nova música de fosso. Buzinas, gritos. Notas prolongadas. Durante <i>flashbacks</i> , som retardado, <i>crescendo</i> nos inícios e finais dos mesmos. Voz <i>off</i> . Frequências dissonantes, sinos <i>pp</i>	ID. Imagem de teste introduz <i>flashback</i> .	178 - 189 / 195 - 204
1.31.20	Cantina da Prisão: RORSCHACH verte óleo a ferver sobre outro preso.	Diálogos. Voz de RORSCHACH.	ID. Vinheta grande (impacto sonoro?).	190
1.32.02	Cave de DAN: LAURIE liga acidentalmente lança-chamas da nave.	Música de fosso tranquila, acaba com chamarada.	ID. Sem diálogos.	213 - 214
1.32.58	Cozinha de DAN: DAN corre até cave.	Alarme de incêndio.	ID. DAN vê RORSCHACH.	215
1.33.05	Cave de DAN: DAN apaga fogo. Fala com LAURIE.	Diálogos. Música de fosso acaba com deixa “Secret Identity”, de LAURIE.	ID. <i>Are We not Men</i> , de Devo. Pale Horses, Holiday, Jordan, Lutchet.	222 (215 - 227)
1.35.46	Sala de DAN: DAN e LAURIE tentam ter sexo. DAN não pode.	Diálogos. Voz de apresentador de TV, som da TV.	ID: MANHATTAN TRANSFER (?), <i>Unforgettable</i> , e piano.	225 / 232
1.37.46	Prisão: BIG FIGURE ameaça RORSCHACH.	Música de fosso começa com diálogo de BIG FIGURE. Segue.	ID.	252 - 253
1.38.51	Sonho: DAN sonha beijo com LAURIE. Por baixo da pele, vestem fatos de super-heróis.	Música de fosso, <i>Dan's Apocalyptic Dream</i> , acompanha explosão do sonho.	Sonho: Sem diálogos, vinhetas muito estreitas.	228 - 229
1.39.53	Quarto de DAN: DAN acorda.	Sirenas, latidos de cão.	ID. Sem diálogo.	229
1.40.00	Cave de DAN: DAN e LAURIE decidem sair vigiar as ruas.	Diálogo, eco, finaliza com motor elétrico <i>crescendo</i> .	ID.	232
1.41.07	Cave de DAN: DAN e LAURIE vestem fatos de super-herói.	Música de fosso, <i>Rescue Mission</i> (T.B.).	ID.	233 - 234
1.41.57	Cidade: DAN e LAURIE voam sobre cidade. Salvam várias pessoas de um incêndio.	Na nave, barulhos de motor. Música de fosso de ação, muda com explosão: <i>Crescendo</i> - Silêncio - Mudança	ID. Aparece <i>You're My Thrill</i> , de B. Holiday.	235 - 238
1.44.07	Nave: Pousam vítimas do incêndio no chão. DAN e LAURIE têm sexo. <i>Slow motion</i> .	DAN diz “WWIII could star tomorrow, right?”, e começa música, <i>Hallelujah</i> , de Leonard Cohen.	ID. Sem diálogo.	239 - 240
1.46.13	Prisão: Motim. BIG FIGURE procura vingança contra RORSCHACH.	Canção em <i>fade out</i> . Sirenas.	ID.	260 - 261
1.48.02	Nave: DAN propõe LAURIE libertar RORSCHACH.	Diálogos, barulho de motor.	ID.	260 - 262
1.48.30	Prisão: RORSCHACH mata ESBIRRO de BIG FIGURE.	Sirenas. Barulho de multidão.	ID.	263
1.49.16	Prisão: DAN e LAURIE aparecem. RORSCHACH recupera máscara. DAN e LAURIE lutam contra presos. RORSCHACH mata BIG FIGURE. Personagens abandonam prisão.	Música de fosso acompanha chegada de nave. Sirenas quando RORSCHACH recupera máscara. Faixa <i>Prision Fight</i> segue até luta de LAURIE e DAN contra presos. Motor. Sirenas.	Abandonam prisão. Antes, DAN menciona <i>Twilight Zone</i> .	265 - 267
1.52.32	Cave de DAN: Estacionam nave. Aparece MANHATTAN. LAURIE teletransportada.	Motor. Barulhos elétricos de MANHATTAN.	ID.	268 - 269 / 281
1.53.42	Marte: LAURIE e MANHATTAN em Marte à frente do castelo construído por MANHATTAN.	Efeitos sonoros: cristais, maquinaria.	ID.	282 - 286
1.54.12	Cave de DAN: DAN e RORSCHACH discutem. Reconciliam-se.	Diálogo. Eco. Efeitos sonoros confusos.	ID.	324 - 325
1.55.20	Bar: RORSCHACH interroga mafioso.	Soa <i>Clyde</i> de Waylong Jennings, diegética. Estalo de dedos partidos por RORSCHACH.	ID.	328 - 330

1.56.55	Marte: MANHATTAN e LAURIE conversam. LAURIE pede MANHATTAN para salvar a Humanidade. Voam sobre Marte.	Barulho maquinaria de cristal e barulhos de MANHATTAN. Depois, música de fosso.	ID.	285 - 286
1.57.58	Reunião militar: NIXON ordena DEF-CON-1.	<i>Fade out</i> música de fosso anterior. Aparece NIXON. Música de fosso nova.	S/R	-
1.58.15	Gabinete VEIDT: RORSCHACH e DAN procuram documentos. DAN acede a computador. Descobrem que VEIDT é o vilão.	Música de fosso obscura. Percussão acompanha descobertas. <i>Crescendo</i> até resolução do enigma principal do argumento.	ID.	334 - 335
2.00.28	Antártida: VEIDT envenena cientistas que trabalharam para ele. Diário de RORSCHACH.	Vento. Música de fosso, <i>All That is Good</i> , voz <i>off</i> de RORSCHACH.	VEIDT envenena e sepulta serventes na neve.	355 - 360
2.02.02	Redação Jornal: Homem recebe diário de RORSCHACH. Amanhece. Despedida de RORSCHACH.	Música de fosso continua. Voz <i>off</i> de RORSCHACH.	ID. RORSCHACH envia diário para o jornal <i>Frontiere</i> .	336
2.02.37	Marte: JON e LAURIE voam sobre Marte. Discutem	Barulhos de máquina. Barulhos de MANHATTAN. Música de fosso <i>The Last Laugh</i> começa com aterragem.	ID.	285 - 286
2.04.52	<i>Flashback</i> : MANHATTAN provoca viagem mental em LAURIE. Sequência de montagem: Chamarada - Disparo - Isqueiro de COMEDIAN - NITE OWL - Fotos mãe - Pais a discutirem- Mãe melancólica - COMEDIAN a flertar - Pais a discutirem.	Continua música de fosso. Cada cena introduzida por um efeito sonoro grave.	ID.	287 - 303
2.06.15	Marte: LAURIE sai do trance. Descobre que COMEDIAN é o pai dela. LAURIE destrói palácio de areia. MANHATTAN decide salvar Humanidade.	Música de fosso continua. Barulho de vidros. Cadência com <i>zoom-out</i> de Marte. Soa <i>All Along the Watch Tower</i> de Jimi Hendrix Experience.	ID.	304 - 308
2.09.28	Antártida: DAN e RORSCHACH aterram a nave com problemas.	Continua canção. (Efeito de guitarra coincide com golpe da nave.)	<i>All Along the Watch Tower</i> de Bob Dylan (título) / (citação de verso). / ID.	315 / 342 / 339 - 341
2.11.17	Base VEIDT: VEIDT sentado frente dezenas de TV.	<i>All Along the Watch Tower</i> de Jimi Hendrix Experience.	ID.	342
2.11.36	Base VEIDT: RORSCHACH e DAN entram. Luta. VEIDT revela plano macabro. <i>Flashbacks</i> ilustram história dele. Retomam luta. VEIDT expõe a sua filosofia.	Canção em <i>fade out</i> durante diálogo entre DAN e RORSCHACH. Barulho e música de TV. Música de fosso, <i>You Quit!</i> , fugaz. Depois, <i>Rescue Mission</i> (?) começa com ataque de RORSCHACH. Ilustra luta. Calma durante <i>flashbacks</i> ; volta a sublinhar luta; volta a acalmar durante discurso de VEIDT. Final da sequência em <i>crescendo</i> .	ID. VEIDT explica plano. / Menciona compositora LINETTE PALEY como criadora de sons extraterrestres para acompanhar criatura destrutora.	363 - 375 / 392
2.17.03	Sequência de montagem: Sala de máquinas - Maquinaria - Relógio - NY - Explosão arrasa pessoas na rua - ecrã branco.	Música de fosso, <i>Countdown</i> . Silêncio durante explosão. Volta com carácter calmo. Efeitos sonoros, elétricos, explosão, etc.	ID.	376
2.18.43	Reunião militar: NIXON irado. KISSINGER diz que autor da explosão foi DR. MANHATTAN.	Sirenas. Frequências graves. Na pausa de KISSINGER começa <i>It was Me</i> (T.B.).	S/R	-
2.19.04	Rua NY: MANHATTAN e LAURIE teletransportados. Ele descobre finalmente plano de VEIDT.	Continua música de fosso. Silêncio após efeito sonoro de teletransporte.	<i>Sanities</i> , de John Cale (Velvet Underground) (Título). / ID.	388 / 388 - 390
2.19.59	Base VEIDT: MANHATTAN e LAURIE teletransportam-se. VEIDT ativa máquina e destrói MANHATTAN. LAURIE dispara contra VEIDT. VEIDT detém bala. MANHATTAN regressa e luta contra VEIDT. VEIDT liga TV para mostrar discurso de NIXON. Fala-se sobre a paz mundial. VEIDT convence MANHATTAN. RORSCHACH sai.	Diálogos. Efeitos sonoros de MANHATTAN. Frequências graves. Música de fosso começa com destruição de MANHATTAN, segue e acompanha luta. Sossego em diálogos. Silêncio durante discurso de NIXON. Por último, soa <i>All That is Good</i> , <i>crescendo</i> final.	ID.	391 - 405
2.26.35	Antártida: RORSCHACH caminha. MANHATTAN aparece e discutem. RORSCHACH tira máscara e pede-lhe para o matar. MANHATTAN mata RORSCHACH.	Continua música de fosso, <i>crescendo</i> acompanha dramatismo da cena. Silêncio após morte de RORSCHACH. Música de fosso.	ID.	406

2.28.27	Base VEIDT: MANHATTAN despede-se de LAURIE. Entra DAN, ataca VEIDT. VEIDT recusa lutar. Discurso de DAN.	Continua música de fosso, carácter amoroso. Depois, sublinha luta. Silêncio. Melodia de clarinete.	Cena romântica entre DAN e LAURIE.	404
2.29.55	Base VEIDT: DAN e LAURIE vão embora. VEIDT fica só. <i>Zoom-out</i> de base.	<i>Requiem Aeternam</i> de Mozart, desaparece com efeito sonoro de nave.	Todos vão embora. VEIDT fica só.	409
2.30.41	Casa DAN: LAURIE diz SALLY que conhece verdade sobre COMEDIAN. Reconciliam-se. DAN aparece, beija LAURIE. Falam sobre MANHATTAN.	Som de TV, tema de <i>The Outer Limits</i> , de Dominic Frontiere, <i>Panic</i> . Também <i>Control Voice</i> de Vic Perrin. Diálogos. Trânsito. Música de fosso de T.B., <i>I Love You, Mum</i> , após abraço.	ID. Casa SALLY, ela está a ver <i>The Outer Limits</i> .	410 - 412
2.33.37	Rua NY: Panorâmica cidade destruída. Edifício de VEIDT. <i>Travelling</i> até porta de redação de jornal.	Música de fosso continua, muda com mudança de cena (distorção de guitarra).	Cidade de NY com influências soviéticas ou russas.	413
2.34.12	Redação de Jornal: REDATOR mancha camisola com símbolo de COMEDIAN. CHEFE pede artigo. <i>Zoom</i> sobre diário de RORSCHACH.	Diálogo. Trânsito. Telefones. <i>Desolation Row</i> , de My Chemical Romance. <i>Voz off</i> de RORSCHACH.	ID. <i>Sanities</i> , de John Cale (citação). / ID.	414
2.35.19	Créditos Finais: Ecrã negro. Créditos. Fim.	Percussão acompanha início de créditos. Continua <i>Desolation Row</i> . Silêncio. Depois, <i>First We Take Manhattan</i> , de Leonard Cohen. Silêncio.	<i>Desolation Row</i> , de Bob Dylan (TÍTULO) / IDEM (citação).	14 / 34